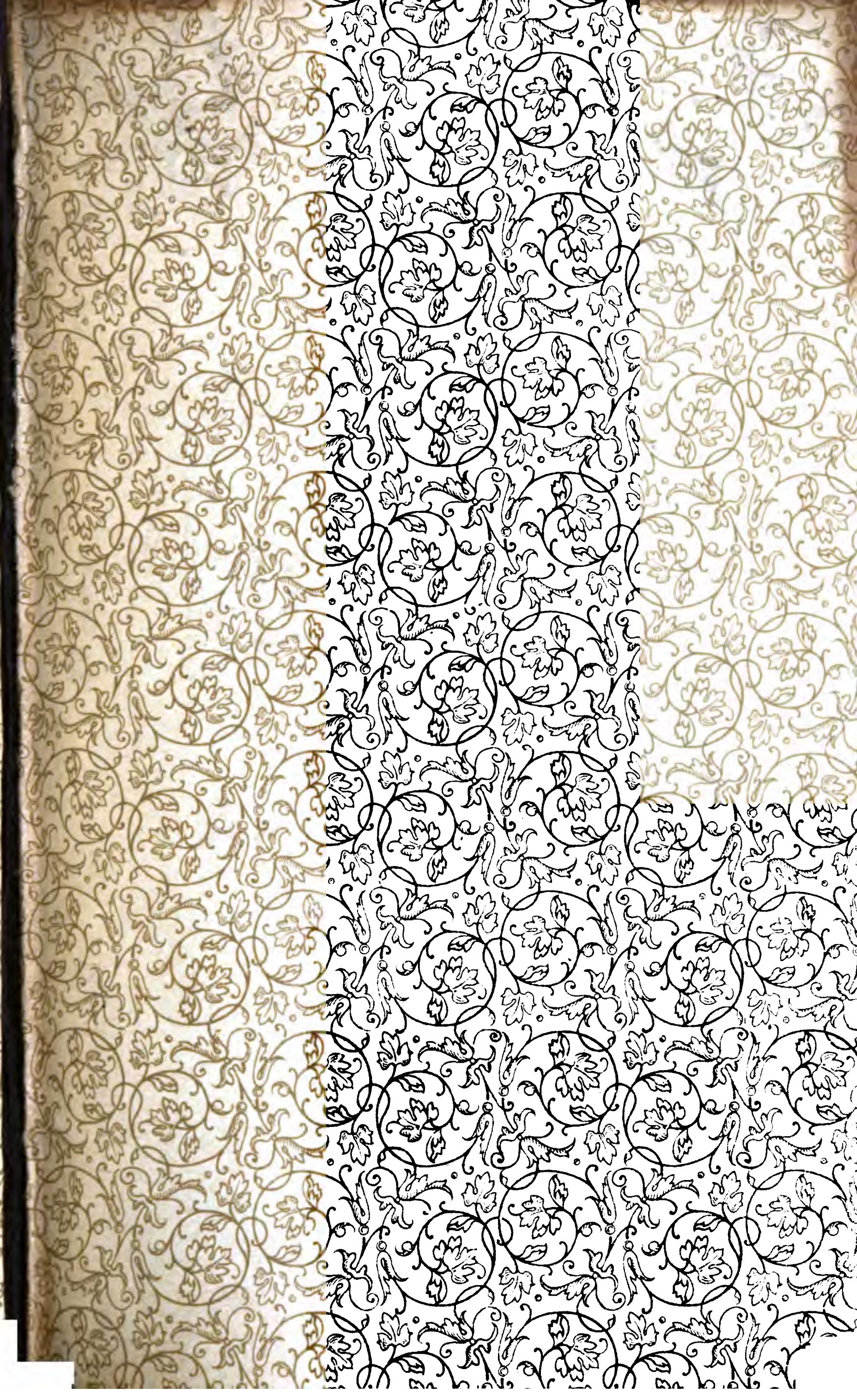
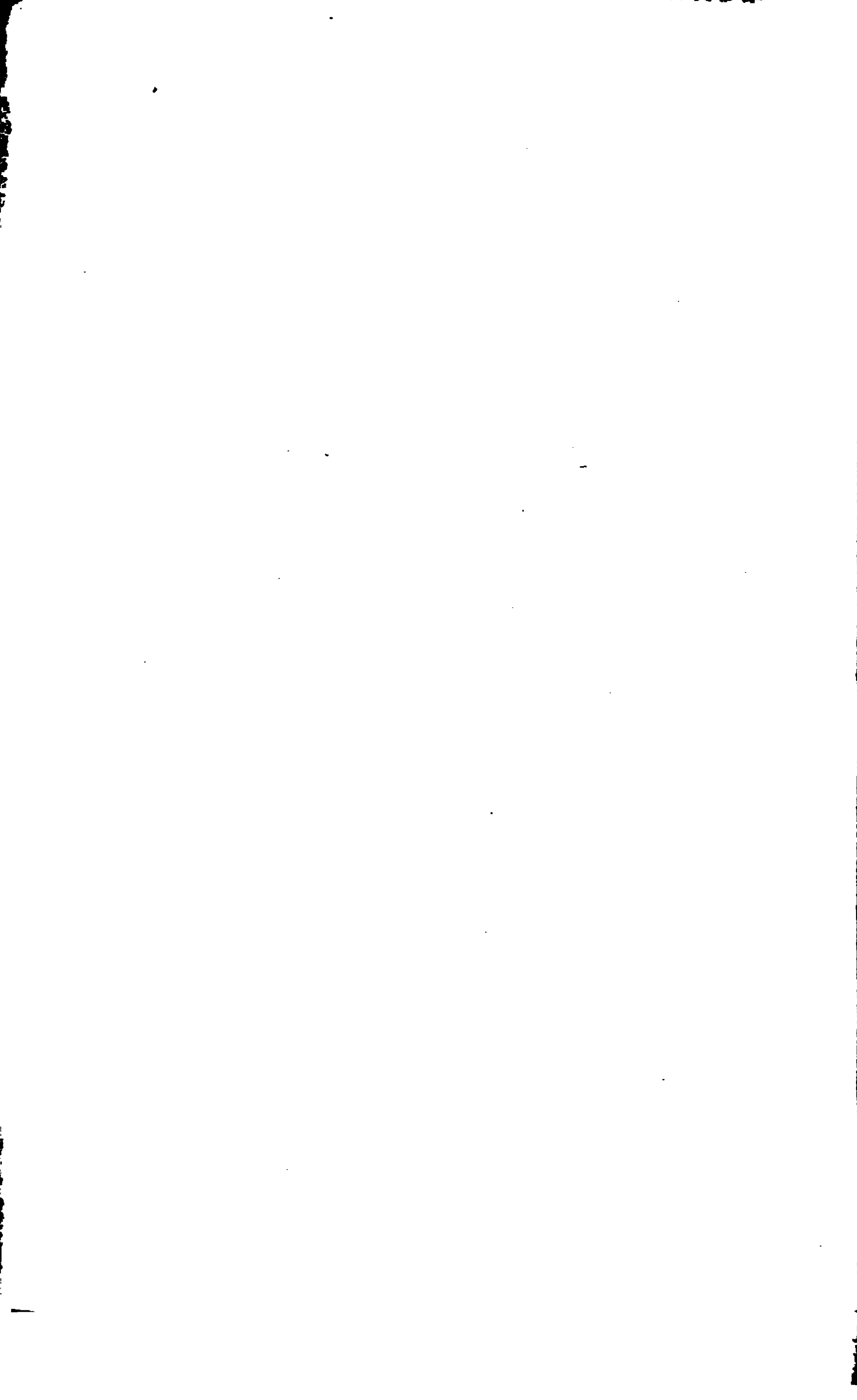




Supplement

zu

Schiller's Werken.

Fünfter Theil.

Stuttgart 1842.
P. Balz'sche Buchhandlung.

Schiller's

Leben, Geistesentwickelung und Werke

im Zusammenhang.

Von

Dr. Karl Hoffmeister.

Fünfter Theil.

Stuttgart 1842.
P. Balz'sche Buchhandlung.

Inhaltsanzeige des fünften Theils.

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Schluſs der zweiten Hälfte.

Seite

Erstes Kapitel. Vielfache Thätigkeit: Herausgabe der kleinern prosaischen Schriften; Gedichtsammlung; neue Gedichte; Redaktion von Schauspielen für das Theater; Theilnahme an den Propyläen 3

Zweites Kapitel. Das Jahr 1802: Turandot, Räthsel und Gedichte; beabsichtigtes Schillerfest in Weimar, Verleihung des Adels; Wohnungsankauf; Tod der Mutter; Plan des Warbeck und die Braut von Messina 21

Drittes Kapitel. Die Braut von Messina 63

Viertes Kapitel. Uebersetzung zweier Lustspiele von Picard. Wahl und Ausarbeitung des Wilhelm Tell. Ausflug nach Lauchstädt. Iffland, Johannes Müller, Gentz und Frau von Stael. Vollendung des Wilhelm Tell und Aufführung in Weimar und Berlin 123

Fünftes Kapitel. Wilhelm Tell 148

Sechstes Kapitel. Die Romanzen des zweiten Lustrums. Ueber die äußere Form von Schiller's Gedichten 225

Siebentes Kapitel. Lebensverhältnisse im Jahr 1804. Reise und Ruf nach Berlin. Oekonomische Verhältnisse. Lebensgewöhnungen. Religion und Kunst. Entbindung und Krankheit der Gattin. Ankunft der Großfürstin in Weimar 260

Achtes Kapitel. Letzte Arbeiten: Huldigung der Künste; Uebersetzung der Phädra; Recension von Vossen's Othello; die Pariser Polizei; die Kinder des Hauses; Demetrius. Ueber Schiller's Dramen im Allgemeinen 276
Neuntes Kapitel. Letzte Lebenstage und Tod; Charlotte von Schiller, Goethe, Weltantheil und Nachkommen nebst Epilog des Biographen 313
Zehntes Kapitel. Schiller's ausgebildete Weltauffassung . . 352
Einleitendes 352
Allgemeines 355
Politisches 359
Religiöses und Christliches 380
Schiller's Weltstellung 427
Sittliche Grundgestalt und verwandte Charakterzüge 435
Schluß 445

Schiller's

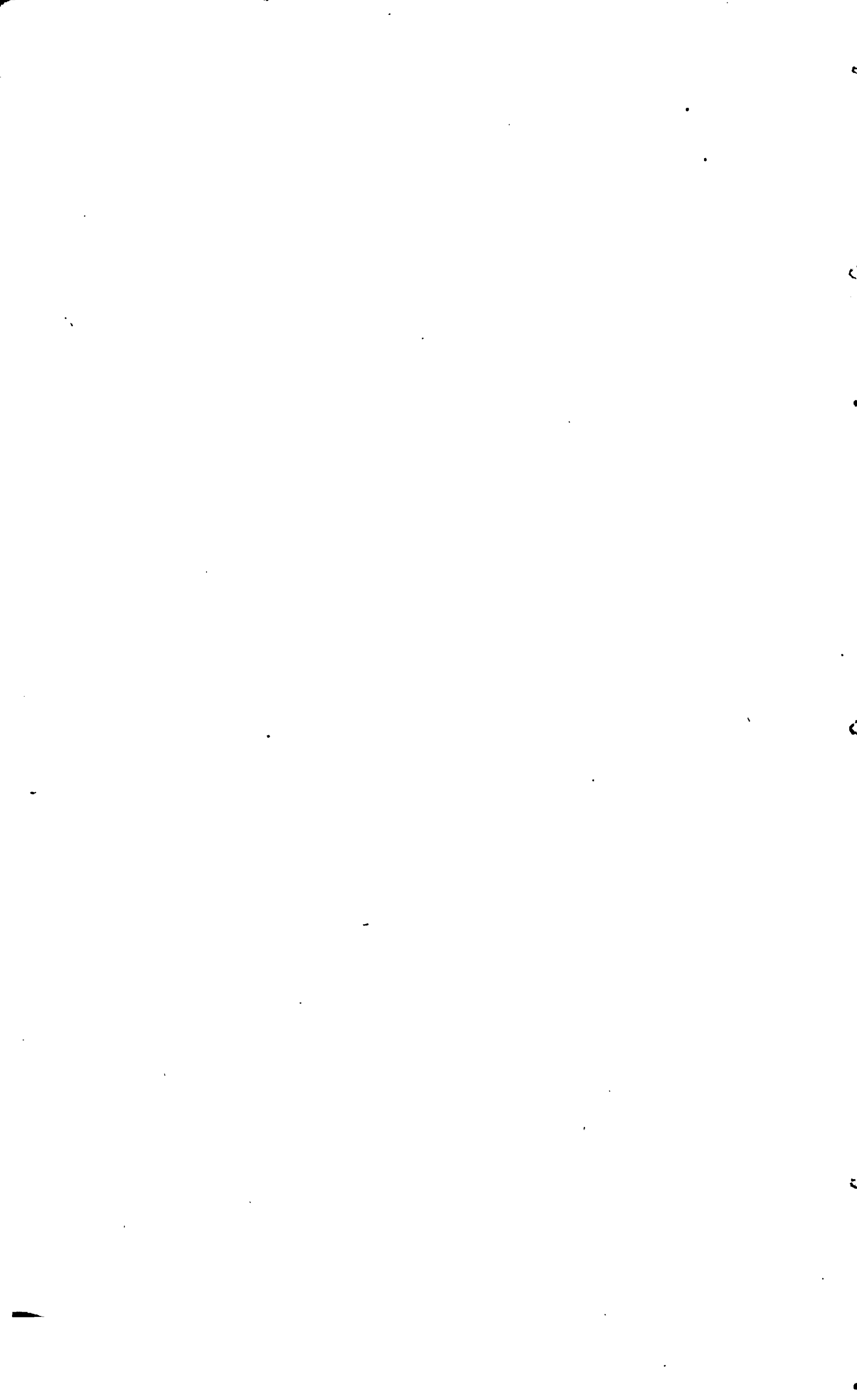
dritter Lebensabschnitt,

oder

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Von den Horen — 1795 — bis zu Schiller's Tod — 1805.

Schluß der zweiten Hälfte.



Erstes Kapitel.

Vielfache Thätigkeit: Herausgabe der kleinern prosaischen Schriften; Gedichtsammlung; neue Gedichte; Redaktion von Schauspielen für das Theater; Theilnahme an den Propyläen und Preisaufgaben.

Schon im Jahr 1792 hatte Schiller, um, wie er im Vorbericht sagt, dem Nachdrucke zuvorzukommen, den ersten Band seiner kleinern prosaischen Schriften herausgegeben [1], zu welchen in den Jahren 1800, 1801 und 1802 noch drei folgende Theile hinzukamen. „Bei den mehrsten der hier abgedruckten Aufsätze," äußert sich Schiller in jenem Vorberichte des ersten Bandes, [2] „möchte, wie ich gar wohl einsehe, eine strengere Feile nicht überflüssig gewesen sein; und es war auch anfangs meine Absicht, Ton und Inhalt meiner gegenwärtigen Vorstellungsweise gemäßer zu machen; aber ein veränderter Geschmack ist nicht immer ein besserer und vielleicht hätte die zweite Hand ihnen gerade dasjenige genommen, wodurch sie bei ihrer ersten Erscheinung Beifall gefunden haben. Sie tragen also auch noch jetzt das jugendliche Gepräge ihrer

[1] Kleinere prosaische Schriften von Schiller. Aus mehrern Zeitschriften vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert. 1. Th. Leipz. 1792, bei Siegf. Lebr. Crusius, 2r Th. Leipz. 1800; 3r Th. Leipz. 1801: 4r Th. Leipz. 1802.
[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 4, S. 443.

ersten zufälligen Entstehung und bitten dieser Ursache wegen um die Nachsicht des Lesers. Nicht immer ist es der innere Gehalt einer Schrift, der den Leser fesselt: zuweilen gewinnt sie ihn bloß durch charakteristische Züge, in denen sich die Individualität ihres Urhebers offenbart, eine Eigenschaft, die oft gerade die vollendetsten Werke eines Autors verläugnen. Für Leser also, welche diese interessiren kann, die, wenn sie in dem Buche auch nicht mehr finden sollten, als den Verfasser selbst, mit diesem kleinen Gewinn sich begnügen, sind diese Rhapsodien bestimmt, und eine flüchtige, für ernsthafte Zwecke nicht ganz verlorene Unterhaltung ist alles, was ich ihnen davon versprechen kann." Bescheidener konnte ihr Verfasser über diese Aufsätze, in denen doch seine ganze Weltanschauung niedergelegt ist, sich nicht aussprechen, und es scheint beinahe, als habe er ihren Werth durch die größte Anspruchlosigkeit noch heben wollen. Es ist interessant, ihn bei dieser Gelegenheit einen Blick auf seine philosophische Periode und deren Produkte werfen zu sehen. „Der Gang unseres Geistes," schreibt er am 16. November 1801 an Friedrich Rochlitz in Leipzig, „wird so oft durch zufällige Verkettungen bestimmt. Die metaphysisch-kritische Zeitepoche, welche besonders in Jena herrschte, ergriff auch mich. Es regte sich das Bedürfniß nach den letzten Principien der Kunst, und so entstanden jene Versuche, denen ich keinen höhern Werth geben darf und will, als daß sie eine Stufe meines Nachdenkens und Forschens bezeichnen, und eine vielleicht nothwendige Entladung der metaphysischen Materie, die, wie das Blatterngift, in uns allen steckt und heraus muß."

Schiller's Redaktion beschränkte sich beinahe nur darauf, daß er manches ausstrich, und das waren denn, wie wir schon wissen,[1] meistens solche Stellen, in welchen philosophische Ideen in einer allzu strengen oder trockenen Schulform sich durchgeführt fanden. Er wollte hierdurch seinen Aufsätzen nicht allein einen größern Kreis von Lesern gewinnen, sondern diese Ausmerzung des streng Theoretischen bezeichnet auch seinen eigenen Geistesstand. Auf seinem jetzigen Wege mußte ihm gerade das in seinen frühern Schriften als das Inte-

[1] Siehe Th. 2, S. 23, S. 338 u. 339.

ressanteste erscheinen, worin sich sein eigener Entwickelungsgang charakteristisch offenbarte, worin ihm individuelle Züge seines Geistes und Herzens begegneten. Das ganz allgemein Gehaltene und schulmäßig Vorgetragene hat für den Dichter und Menschen, was Schiller aus dem Denker wieder geworden war, wenig Anziehendes. In der Ankündigung der Rheinischen Thalia hatte er im Jahr 1784 geschrieben:[1] „Eh' ich schließe, noch dieses Einzige. Unterzeichnung auf diese Schrift wird nur erst dann einen Werth für mich haben, wenn ich sie persönlichem Mitgefühl danken darf. Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht mehr werth war, als seine Werke." Ganz in demselben Sinne, nur mit vieler Zurückhaltung und Mäßigung, läßt er auch in der eben mitgetheilten Vorerinnerung von 1792 das Individuelle, das Persönliche in den Vordergrund treten. Sich selbst wollte er in diesen Aufsätzen dem Leser geben, die in der That, wie wir uns überzeugt haben, auch ganz aus ihm selbst hervorgegangen waren. Der dieser Sammlung neu hinzugefügten Aufsätze sind nur zwei: **Ueber das Erhabene**, und **Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.** Die letzte Abhandlung, so gut sie geschrieben ist, macht ihrem Gegenstande nach wenig Ansprüche; die erste findet vielleicht in keiner Literatur ihres Gleichen. Beide sind schon früher beurtheilt.[2]

Eine andere Arbeit war die Herausgabe der kleinern Gedichte. Schon auf Michaelis 1799 hatte Schiller eine vermehrte Sammlung seiner Gedichte angekündigt, und fühlte sich jetzt zur Erfüllung dieses Versprechens um so mehr veranlaßt, weil in Jena und Weimar von einem Unberufenen, vom Jahr 1800 an, in vier Bänden eine ziemlich vollständige Sammlung seiner Gedichte erschien, welche ungeachtet ihres fehlerhaften Druckes und schmutzigen Aeußern (als Titelkupfer zeigte sich z. B. ein garstiges Brustbild Schiller's) dennoch viele Käufer fand. Schiller besorgte diese erste Gesammtausgabe mit der größten Sorgfalt, indem er die

[1] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 4, S. 161.
[2] Siehe Theil 3, S. 37 ff. und S. 91 ff.

aufzunehmenden Gedichte bedachtsam auswählte, gründlich verbesserte und zum Theil umgestaltete, sauber abschreiben ließ und durch einige neue vermehrte. Man kann sich von diesem schwierigen Redaktionsgeschäft und von Schiller's Reife einen Begriff machen, wenn man in die drei ersten Bände der Supplemente zu Schiller's Werken[1] einen prüfenden Blick thun will. Beinahe an jedes Gedicht wurde die verbessernde Hand gelegt, manche Produktionen erfuhren so viele und so durchgreifende Veränderungen, daß sie als ganz neu gelten können, und es ist besonders interessant zu sehen, wie der Dichter sich bemühte, die Versuche einer ungebildeten Jugend seinen strengen Forderungen anzunähern.

Der erste Theil dieser ersten Leipziger Ausgabe, welcher im Jahr 1800 herauskam, enthält die werthvollsten Gedichte, mit einigen Ausnahmen alle aus der dritten Periode, die Früchte des Fleißes zu Jena. Nur ein in Weimar gedichtetes Stück, nämlich das Lehrgedicht „An Goethe" ist aus der spätern Zeit beigefügt. Der zweite, zuerst 1803 erschienene Theil begreift eine Auswahl von Gedichten aus der ersten Periode, manche noch rückständige von Jena und die bis dahin in Weimar verfaßten. Hier stehen die neuern, besten Gedichte entweder im Anfang oder am Ende, die ältern aber reihte der Verfasser in die Mitte ein, wie die Alten wohl das schwächere, schlechtere Kriegsvolk in das Centrum aufpflanzten. Und da dieser Band dem ersten an Umfang doch noch nicht gleich war, so hängte er zu aller letzt noch die übersetzten Scenen aus den Phönizierinnen an, die aber ebenfalls, wie auch das zweite und vierte Buch der Aeneide, bedeutende Verbesserungen erfuhren.[2] Da auf diese Weise der zweite Theil Gedichte von sehr verschiedenartigem Werth enthält, führte ihn der Verfasser mit einer Vorerinnerung ein. „Die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantism," sagt er unter anderm[3] „die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht

[1] im J. G. Cotta'schen Verlag 1840.

[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken, B. 2, S. 285 ff.

[3] Ebendaselbst, B. 4, S. 444 f.

einigen Geschmacks finden sich hier mit solchen zusammengestellt, die das Werk einer reifern Einsicht sind. Aber bei einer Sammlung von Gedichten, welche sich größtentheils schon in den Händen des Publikums befinden, konnte der poetische Werth nicht allein in Betracht kommen. Sie sind schon ein verjährtes Eigenthum des Lesers, der sich oft auch das Unvollkommene nicht gern entreißen läßt, weil es ihm durch irgend eine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden ist; und selbst das Fehlerhafte bezeichnet wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung drs Dichters. Der Verfasser dieser Gedichte hat sich, so wie alle seine übrigen Kunstgenossen, vor den Augen der Nation und mit derselben gebildet; er wüßte auch keinen, der schon vollendet aufgetreten wäre. Er trägt also kein Bedenken, sich dem Publikum auf einmal in der Gestalt darzustellen, in welcher er nach und nach vor demselben schon erschienen ist. Er freut sich, daß ihm das Vergangene vorüber ist, und in so fern er sie überwunden hat, mag er auch seine Schwächen nicht bereuen."

Ein solcher Fortschritt ist freilich bei jedem Schriftsteller zu bemerken, aber bei Schiller möchte diese Vervollkommnung und die Werthverschiedenheit seiner frühsten und spätern Gedichte größer sein, als bei irgend einem andern Schriftsteller. Zum Theil deßwegen, weil Schiller schon in einem sehr zarten Lebensalter als Dichter auftrat, aber auch wegen eines tiefern Grundes. Offenbar wird allen von Grund aus ideal gestimmten Gemüthern ihre Bildung unendlich schwer. Sie haben einen unerschöpflichen innern Reichthum zu verarbeiten, und, was das Entscheidende ist, sie sind lange Zeit der Erfahrung und der natürlichen Welt abgewandt, an welcher und durch welche sich allein Bildung gewinnen läßt. Ihr Bildungsgeschäft besteht darin, daß sie ihr Inneres mit dem Aeußern, ihre Ideen mit dem Realen um sie her in Verbindung setzen und in einem höhern Bewußtsein versöhnend zusammenfassen, und das ist ein um so längerer Weg, je größer der ursprüngliche Zwiespalt ist. So sahen wir auch die Laufbahn Schiller's sich durch drei große Stadien bewegen: in dem ersten vertraute er sich einseitig seinen Ideen und sittlichen Gefühlen an, in dem zweiten erblickten

wir ihn im Kampfe mit der Außenwelt und sich selbst, und erst im dritten Stadium hat er sich auf eigenthümliche Weise zurecht gefunden und beruhigt. Weil dieser dreifache Standpunkt aber so ganz verschiedenartig ist, weichen alle Geistesäußerungen des Idealisten ganz und gar von einander ab, je nachdem er auf der einen oder der andern Entwickelungsstufe steht. Allen ideal gestimmten Gemüthern, sagte ich oben, wird ihre Bildung unendlich schwer. Ich hätte hinzusetzen können, auch alle Völker, in denen eine tiefe ideale Richtung vorherrscht, entwickeln sich schwerer und langsamer, als solche, deren heiterer Sinn vorzugsweise der Erfahrungswelt hingegeben ist. Dieses ist denn auch, von allen äußern historischen und geographischen Bedingungen abgesehen, der innere Grund, warum die Deutschen erst spät, nachdem die übrigen gleichstehende Völker längst das Reich ihrer Bildung durchmessen hatten, zu einer eigenthümlichen Kultur gelangten, und Schiller ist auch in dieser Beziehung der Repräsentant seines Volks.

Hieraus ergibt sich aber auch die Schwierigkeit, in der dritten Periode die Produkte der ersten zu verbessern. Wird allein die Form veredelt, so wird diese von ihrem Inhalt abgerissen, werden Form und Inhalt umgeändert, so entsteht eigentlich ein neues Gedicht, welches sich aber zu seinem Nachtheil noch unter der Idee eines überschrittenen Standpunktes hält. Bestehen endlich einzelne Veränderungen nicht allein in bloßen Weglassungen, so werden sie meistens als etwas ganz Fremdartiges eintreten, indem sie nicht im Stande sind, einer wilden und rohen Produktion einen durchweg edeln Charakter zu geben. Bei dem tiefen Interesse, welches wir über seine Werke hinaus, an Schiller selbst nehmen, möchten uns daher seine Jugendgedichte, wie wir sie jetzt im ersten Theil der Supplemente zusammengestellt finden, anziehender und wichtiger erscheinen, als wie sie in der verkürzten oder umgegossenen Gestalt in seine Werke aufgenommen sind. Aber der Fleiß, welcher sofort alles zu veredeln sucht, was die Idee nicht befriedigt, ist anzuerkennen, auch wenn er vielleicht Unmögliches unternommen und Unzulängliches geleistet hätte.

Bei der Auswahl und Verbesserung seiner Gedichte mochten manche lyrische Klänge in ihm erwachen, und schon das Geschäft selbst befreundete ihn wieder mit der lyrischen Dichtung. So entstanden bereits in dem Jahr 1800 einige sich auf den Gegensatz der französischen und deutschen Kunst und Poesie beziehende Gedichte, die wir schon oben am Ende des sechsten Kapitels im vorhergegangenen Theil unserer Schrift näher betrachtet haben. Als sich nun mit 1800 das alte Jahrhundert schloß, entwarf er mit Goethe, mit Leo von Seckendorf und Andern einen Plan, um das neue würdig zu empfangen. Durch eine Reihe von Festlichkeiten, für welche Seckendorf schon einen förmlichen Entwurf gemacht hatte, sollte Weimar bei dieser Gelegenheit das Ansehen einer großen Stadt erhalten. Die Idee eines allgemeinen Festes sollte realisirt werden, zu welchem alle Künste ihre Beiträge zu geben hätten. So gedachte man z. B. Iffland oder Fleck mit seiner Frau für diese vierzehntägigen Feierlichkeiten nach Weimar zu ziehen. Die Vorschläge hierüber zirkulirten schon, die Idee fand auch in andern Orten, besonders bei der akademischen Jugend in Jena, Anklang, und man stand im Begriff, den Herzog um Erlaubniß anzugehen. Aber die Zeit war allzu ernst und die Stimmung der Deutschen niedergedrückt; die zerrissene und zerfallene gesellschaftliche Welt konnte sich in der freien Idee eines solchen Festes nicht vereinigen, dem dazu alle nationale Basis fehlte. Nur glückliche Menschen und Völker feiern Feste, in denen sie sich vollbrachter Thaten erfreuen oder für neue sich sammeln. So ließen sich denn auch für den großartigen Plan damals die gehörigen Mittel nicht herbeibringen, und ich hätte der ganzen Sache kaum erwähnt, wenn Schiller nicht das Interesse, welches er an dem Sekularwechsel nahm, in dem Gedicht, *der Antritt des neuen Jahrhunderts*, ausgedrückt hätte.

Es ist dieses ein elegisches Gedicht, in welchem der oft wiederholte Gedanke, daß alles Hohe und Edle nicht außer uns, sondern nur *in* uns wohne, in rührender Klage an die größten Zeitereignisse angeknüpft ist. Diese Idee ist der Christusglaube Schiller's, das religiöse Grundgefühl seines Lebens. Wir erinnern nur an *die drei Worte des Glaubens* und

die Worte des Wahns, welche Gedichte gemeinschaftlich uns die Lehre predigen: Das Schöne, das Wahre

„Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.“

Eine Ueberzeugung, welche noch vor kurzem den Sänger so weit führte, daß er in der neu gedichteten Schlußstrophe der Götter Griechenlands behauptete, was schön sei, müsse sich dem realen Leben schnell entreißen, denn nur in der idealen Welt der Phantasie lebe das Schöne ewig jung —

„Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.“ [1]

Doch an einen neuen Zeitabschnitt knüpft der Mensch sonst so gerne seine Hoffnungen, seine Wünsche; aber ach! auch der Antritt des neuen Jahrhunderts bestätigt nur von neuem die uralte, ewige Wahrheit:

„In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang!
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.“

Die reale Seite, der gegenwärtige Zustand der Welt, ist in universalhistorischem Sinn mit einigen großen Zügen andeutend charakterisirt, und diese Zeichnung geht erst vom Ende der sechsten Strophe an:

„Alle Inseln spürt er, alle fernen
Küsten, — nur das Paradies nicht auf,“

in eine bestimmtere Trauer über, welche sich am Schluß durch die eben angegebene allgemeine Wahrheit beruhigt. Das Gedicht ruht wohl auf einem Ideengegensatz, [2] macht aber zu seinem Vortheil nicht den Eindruck eines begriffsmäßig angelegten Kontrastes. Schiller hatte, wenn ich mich eines freilich trivial gewordenen Ausdrucks bedienen darf, den Gegensatz in der

[1] Siehe Theil 2, S. 88 f.
[2] Es gehört also unter die, Theil 3, S. 137 ff. aufgezählten Gedichte.

Form überwunden. Wenn es heißt, daß sich das neue Jahrhundert „mit Mord öffne," so ist hierdurch wohl die Ermordung des Kaisers Paul am 24. März 1801 angedeutet. „Wo öffnet sich dem Frieden ein Zufluchtsort?" konnte der Dichter noch nach dem Friedensschluß zu Lüneville am neunten Februar 1801 fragen, weil England demselben nicht beigetreten war. Das Gedicht spricht auch nur von dem Krieg zwischen dem Britten und dem Franzosen, von denen jener zur See den Dreizack, wie Neptun, dieser, wie Jupiter, zu Land den Blitz' schwingt. Der Lüneviller Friede war es eben, welcher durch Abreißung des ganzen linken Rheinufers von Deutschland „das Band der Länder hob" und machte, daß die „alten Formen" z. B. durch Säkularisationen „einstürzten." Wenn es endlich heißt, daß nicht das Weltmeer, der Nilgott und der alte Rhein des Krieges Toben hemme, so denkt der Dichter an die Expedition Bonaparte's nach Aegypten und Syrien in den Jahren 1798 und 1799, und an den Einfall Moreau's in Deutschland im Jahr 1800. Natürlich vermißt er in dieser Weltgährung die Güter am schmerzlichsten, von denen, wie wir wissen, er am lebendigsten bewegt war, nämlich Freiheit und Humanität — oder, wie er selbst sich ausdrückt, „der Freiheit ewig grünen Garten" und „der Menschheit (Menschlichkeit) [1] schöne Jugend." Uebrigens hat das Gedicht, wie die meisten Schiller'schen, gar nichts persönlich Individuelles. Der Freund, dem es gewidmet ist, kann Jeder sein.

Von den übrigen drei Gedichten dieses Jahrs (1801) habe ich über das eine, das Mädchen von Orleans, schon früher gesprochen, und die andern, die Sehnsucht und Hero und Leander, lege ich mir für das sechste Kapitel zurück, wo von allen Romanzen des zweiten Lustrums der dritten Periode im Zusammenhange die Rede sein wird.

Für das Theater fuhr Schiller in Verbindung mit Goethe fort, in der oben [2] bezeichneten Weise thätig zu sein. Nachdem die Freunde am 24. Oktober 1801 die Brüder von

[1] Siehe Theil 4, S. 82.
[2] Ebendaselbst, Theil 4, S. 82.

Terenz, von Einsiedel bearbeitet, in Masken auf das Theater gebracht hatten, wurde am 28. November Nathan der Weise von Lessing nach Schiller's Redaktion vorgestellt, und nach dieser Bearbeitung erscheint das Stück noch jetzt auf der Bühne zu Weimar. Auch Emilie Galotti und Minna Barnhelm wurden in das Repertorium aufgenommen, ungeachtet Schillern jenes erste Stück eigentlich zuwider war: die Schauspieler und das Publikum sollten durch die verschiedenartigsten Stücke geübt, gebildet und erfreut werden. Ueberhaupt war Schiller's Verhältniß zu Lessing's Werken ganz eigener Art: er schätzte ihn als Kunstrichter in hohem Grade, aber er fühlte sich von ihm als Dichter mehr abgestoßen, als angezogen. „Es ist doch gar keine Frage," urtheilt er in ersterer Beziehung, „daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten in's Auge gefaßt hat." In ähnlichem Sinn war Lessing auch schon in den Xenien gefeiert worden.[1] Aber es ging ihm der ideale Schwung und der poetische Genius ab, welche in Schiller mit einer ähnlichen kritischen Meisterschaft in seltner, wunderbarer Weise vereinigt waren. Auch Klopstock's Hermansschlacht beabsichtigte er im Jahr 1803 für das Theater einzurichten. Aber dieses Stück konnte Schiller's ideellen Anforderungen eben so wenig, als seinem strengen Kunsturtheile genügen, und es wurde bald zur Seite gelegt. „Die Hermansschlacht," schreibt Schiller,[2] „habe ich gelesen, und mich zu meiner großen Betrübniß überzeugt, daß sie für unsern Zweck völlig unbrauchbar ist. Es ist ein kaltes, herzloses, ja fratzenhaftes Produkt, ohne Anschauung für den Sinn, ohne Leben und Wahrheit, und die paar rührenden Situationen, die sie enthält, sind mit einer Gefühllosigkeit und Kälte behandelt, daß man indignirt wird."

Schon früher, bei Gelegenheit der Anwesenheit Iffland's in Weimar, im Jahr 1796, hatte Schiller den Egmont für

[1] Siehe Theil 3, S. 220.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 194.

das Theater abgekürzt und eingerichtet. Goethe, welcher uns die Scenenfolge dieser Bearbeitung zu einer Vergleichung mit dem gedruckten Stücke mittheilt [1] äußert sich hierbei, Schiller sei bei dieser Redaktion grausam, aber mit einer solchen Konsequenz verfahren, daß man nicht gewagt habe, von seiner Arbeit abzugehen, aus Furcht, es möchten sich schlimmere Mißverhältnisse in die gegenwärtige Form einschleichen. So z. B. tritt die Regentin, Margarethe von Parma, in diesem neubearbeiteten Stücke gar nicht auf. Goethe äußerte sich noch nach vielen Jahren nicht günstig über diese Veränderung. Der Held des Stückes, sagte er unter anderm, gewinne an Bedeutung durch den Glanz, den die Neigung der Fürstin auf ihn werfe, so wie auch Klärchen gehoben erscheine, wenn wir sehen, daß sie, selbst über Fürstinnen siegend, Egmont's ganze Liebe allein besitze. Aber Schiller habe in seiner Natur etwas Gewaltsames gehabt: er sei oft zu sehr nach einer vorgefaßten Idee, ohne hinlängliche Achtung vor dem zu behandelnden Gegenstande zu Werke gegangen. [2] Auf ähnliche Weise sagte er ein anderes Mal, Schillern habe noch von seinen Räubern her ein gewisser Sinn für das Grausame angeklebt, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nicht ganz habe verlassen wollen. „So erinnere ich mich noch recht wohl, daß er im Egmont in der Gefängnißscene, wo diesem das Urtheil vorgelesen wird, den Alba in einer Maske und in einem Mantel gehüllt im Hintergrund erscheinen ließ, um sich an dem Effekt zu weiden, den das Todesurtheil auf Egmont haben würde. Hiedurch sollte sich Alba als unersättlich in Rache und Schadenfreude darstellen. Ich protestirte jedoch und die Figur blieb weg. Es war ein wunderlicher großer Mensch!“ [3] Eben so nahmen der Verfasser und die Stimme des Publikums Klärchens Erscheinung im fünften Akte in Schutz, welche, wie wir wissen, [4] gar nicht im Sinne Schillers war.

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 45, S. 23 ff.
[2] Gespräche mit Goethe von Eckermann, Theil 2, S. 75.
[3] Ebendaselbst, Theil 1, S. 197 f.
[4] Siehe Theil 2, S. 293.

In späterer Zeit wurde auf Goethe's Ersuchen auch Hand an die Iphigenie gelegt. Dieses „humane" Schauspiel schien an und für sich nicht zu lang für die Aufführung, und das, was den Gang der Handlung verzögerte, lag weniger in einzelnen Stellen, als in der allzu reflektirenden Haltung des Ganzen. Daher durfte und konnte wenig weggestrichen werden. „Da in der Handlung selbst zu viel moralische Kasuistik liege," äußerte sich Schiller,[1] „so werde es gut gethan sein, die sittlichen Sprüche selbst und dergleichen Wechselreden etwas einzuschränken. Das Historische und Mythische müsse unangetastet bleiben, weil es zur Phantasie spreche, und ein unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen sei. Das Bedenklichste sei, daß es für das Drama ohne Furien keinen Orestes gebe, Goethe aber die Ursache der Verzweiflung desselben ganz in sein Gemüth gelegt und dadurch den Augen der Zuschauer entrückt habe." Dann wollte er auch in den zweiten und dritten Akt, in welchem Thoas mit seinen Tauriern gar nicht auftritt, diese eingemischt wissen, damit man sehe, in welcher Gefahr Orestes und Pylades schweben und auch die äußere Handlung, welche jetzt durch diese beiden Akte gleichsam unterbrochen sei, stätig bleibe, und das Erscheinen des Arkas im vierten Akte vorbereitet werde. Uebrigens habe ihn die Iphigenie, da er sie jetzt wieder gelesen, auch durch ihren Inhalt tief gerührt: Seele sei der eigentliche Vorzug des Stückes, in welchem das, was eigentliche Handlung heiße, hinter den Koulissen vorgehe, und das Sittliche, was sich im Herzen begebe, die Gesinnung, zur Handlung gemacht und gleichsam vor die Augen gebracht werde. — Der Brief, aus dem wir diese Aussprüche gezogen haben, gehört gewiß zu dem Tiefsten, was bis auf den heutigen Tag über Goethe's Iphigenie gesagt worden ist. In Bezug auf die Aufführung äußerte er: „Die Erzählung von den Thyestischen Gräueln und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Personen wieder friedlich im Elysium beisammen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 81.

sieht, müssen als zwei sich aufeinander beziehende Stücke und als eine aufgelös'te Dissonanz vorzüglich herausgehoben werden." [1] Das Schauspiel wurde am 15. Mai 1802 dargestellt. Goethe, der damals in Jena verweilte, und unsern Schiller alles hatte machen und vorbereiten lassen, kam wie ein anderer Jenenser auch am bestimmten Abend am Schauspielhause vorgefahren, um, wie er sagt, an Schiller's Seite einen der wunderbarsten Effekte zu erwarten, die er in seinem Leben gehabt habe: die unmittelbare Gegenwart eines für ihn mehr als vergangenen Zustandes.

Außer den genannten Goethe'schen Stücken wurden durch Schiller's Bemühung auch noch die Stella, die Launen des Verliebten, und die Mitschuldigen auf die Bühne gebracht. Die Stella ließ er, da das Stück schon an sich selbst einen regelmäßigen, ruhigen Gang hat, in allen Theilen fortbestehen und verkürzte nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. An dem Götz von Berlichingen wirkte Schiller, obgleich er diese neue Bearbeitung nicht selbst übernehmen wollte, wenigstens treulich mit; er wußte durch seine kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzungen zu erleichtern, und war mit Rath und That vom erstern Anfang der Arbeit bis zur Vorstellung einwirkend. [2]

Außer dieser mannigfachen Thätigkeit müssen wir endlich auch noch Schiller's Theilnahme an den Propyläen gedenken. Schon längst hatte er wiederholt eine thätige Mitwirkung versprochen, [3] war aber durch seine poetischen Arbeiten verhindert worden, sein Versprechen zu erfüllen. Die Herausgeber dieser, der bildenden Kunst gewidmeten Zeitschrift wollten die Künstler auch praktisch fördern, und setzten daher seit 1799 einen Preis für die beste Zeichnung eines jährlich von ihnen gewählten Gegenstandes aus. Die sämmtlichen Konkurrenzstücke wurden durch eine Ausstellung vor

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 120.
[2] Goethe's Werke in Duodez, B. 45, S. 31.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 4, S. 136 u. S. 139.

die Augen des Publikums gebracht; auch diejenigen Künstler, welchen der Preis zuerkannt wurde, erhielten gleichwohl ihre Arbeit zurück, und das nächste Propyläenheft hatte ein motivirtes Urtheil namentlich auch über die beiden Zeichnungen zu ertheilen, welche den Preis davon getragen hatten. Für das erste Jahr war die Darstellung der Scene aus dem dritten Buch der Iliade, wie Aphrodite die Helene zum Paris führt, als Prämie aufgegeben; für das Jahr 1800 wurde die Darstellung des Abschiedes des Hektor von der Andromache oder die Ermordung des Rhesus und seiner Gesellen durch Odysseus und Diomedes, und Erbeutung der schönen Pferde gefordert. Diese zweite Ausstellung fand, schon unter vermehrter Theilnahme, im August dieses Jahres statt; viele wackere Künstler hatte die Aufgabe und der Preis von dreißig Dukaten zur Einschickung von Zeichnungen angelockt. Neun und zwanzig traten als Bewerber auf. Da wünschte nun Goethe, daß Schiller gemeinschaftlich mit Meyer etwas für die Anzeige der ausgestellten Stücke ausarbeiten möchte, was in das nächste Heft der Propyläen eingerückt werden könnte, damit ihm die Last einigermaßen erleichtert würde. Aber Schiller war eigentlich nicht für das kollegialische Arbeiten an einer Schrift gemacht, seine Ideen waren zu eigenthümlich, sein Gedankengang zu selbstständig, mit dem Maler Meyer hatte er aber allzuwenig Gemeinschaftliches. Daher machte er sich auch nur zu einem Briefe an Goethe über diese ausgestellten Kunststücke anheischig, welchen er für sich allein und auf seine Weise darüber aufsetzen wollte. „Ich komme ganz aus meinem Vortheil," schreibt er,[1] „wenn ich meine Ideen über diese Werke mit Meyer's und Ihren zusammen zu schmelzen suche. Auch ist dasjenige, was ich durch diese Absonderung meiner Ansicht von der Ihrigen erreiche, nicht ohne Nutzen für das Publikum der Propyläen oder vielmehr für unsere Absicht mit demselben." So schrieb denn Goethe von dem Cyklus dieser Aufsätze, welche sich auf die Preisaufgabe von 1800 bezogen, den einleitenden

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 308.

Aufsatz, Meyer ließ dann eine Beurtheilung der eingegangenen Stücke folgen, Schiller trat hierauf mit seiner Epistel an den Herausgeber der Propyläen auf, und Goethe schloß diesen ganzen Kreis mit der Ankündigung zweier neuen Preisaufgaben, nämlich mit einer plastischen und einer neuen, dramatischen, so wie mit einer „flüchtigen Uebersicht über die Kunst in Deutschland," worin fragmentarische Bemerkungen enthalten waren, zu denen eben diese von ganz Deutschland eingegangenen Kunststücke eine günstige Gelegenheit darboten.[1] Diese letzten historischen Resultate der eingeschickten Preisstücke machten Schillern eine besondere Freude. Sie schienen ihm die verschiedenen Gegenden Deutschlands artistisch zu charakterisiren und einen fruchtbaren Blick über die jetzige Kunststatistik zu verschaffen. Manche Städte und Gegenden, namentlich Niedersachsen, Berlin, Dresden und Wien sind darin hart mitgenommen, und ihre eigenthümlichen Mängel und Abwege strenge gerügt. Schiller's eigener Aufsatz (er wurde im September 1800 geschrieben), welcher jetzt auch in seine Werke aufgenommen ist, kann nur aus dieser seiner ursprünglichen Stellung in den Propyläen heraus und in seiner Beziehung zu den andern ihn umgebenden Aufsätzen verstanden werden. Uns ist diese Epistel deßwegen besonders merkwürdig, weil sie das einzige Wort ist, welches uns Schiller über bildende Kunst hinterlassen hat. Eigentlich sollte sie etwas ganz anderes werden, als was sie jetzt wirklich ist. Schiller wollte „seine Empfindungen ausgießen" über die meisterhafte Zeichnung des Professors Stahl von Kassel, welcher, in der Darstellung des Abschiedes des Hektor von der Andromache den Preis davon getragen hatte. Diese Arbeit wäre ganz speziell und subjektiver Art geworden, und hätte sich ihm auch durch ihren sentimentalen Charakter empfohlen, wie diese ganze Kunstaufgabe wahrscheinlich von Schiller herrührte, welcher schon als Jüngling in seinen Räubern sich Hektor's Abschied zum Gegenstande eines Gedichtes gemacht hatte. Es wäre nicht uninteressant,

[1] Siehe das 2. Stück des 3. Bandes der Propyläen S. 97 bis zu Ende.

dieses poetische Bild mit dem zusammenzuhalten, was er über die plastische Zeichnung desselben Sujets in jener Abhandlung sagt.

Wahrscheinlich ließ sich Schiller durch Goethe's Wunsch vermögen, seinen Aufsatz vergleichend und beurtheilend über die Konkurrenzstücke beider Preisaufgaben auszudehnen, so daß dann bei Stahl's Darstellung zuletzt nur kurz abgebrochen wurde. Goethe bezeichnet das Verhältniß dieses Aufsatzes zur Meyer'schen Beurtheilung der einzelnen Stücke recht artig. Nachdem er ihm über seine Arbeit das schuldige Lob gespendet hat, woran es die Freunde überhaupt gegeneinander nicht fehlen ließen, sagt er: „Es fiel mir dabei ein, daß jede Partei in Venedig zwei Advokaten von verschiedenem Charakter beim Plädiren der Processe aufstellt, einen der den Vortrag macht und einen andern, der konkludirt." Schiller zieht aus der Meyerischen Recension allgemeine Resultate; er charakterisirt den Abschied des Hektor als ein Empfindungsgemälde, die Ermordung des Rhesus als ein Phantasiebild, und bezeichnet von diesem psychologischen, menschlichen Standpunkt aus die eigenthümlichen Vortheile und Gefahren beider Aufgaben. Indem er sich nun näher auf eine Betrachtung der vorzüglichsten Zeichnungen einläßt, spricht er beinahe ausschließlich von der Erfindung, also nicht eigentlich von den Bildern selbst, sondern nur von den bloßen Gedanken der Bilder, von der Art, wie die einzelnen Künstler die Aufgabe gefaßt haben und in wie fern diese Auffassung zu loben oder zu tadeln sei. Was er beiläufig von den Zeichnungen selbst sagt, betrifft wieder nicht deren künstlerische Ausführung, sondern die Wirkung dieser Gemälde auf das Gemüth des Betrachtenden. So hält er sich durchweg in der Sphäre des Geistigen, des allgemein Menschlichen, oder wenn man will, des Poetischen und Philosophischen. Alles andere lag, wie er selbst sagt, außer seiner Kompetenz und Wissenschaft. In der That, wenn man diese Abhandlung mit den meisterhaften Kunsturtheilen Goethe's oder Meyer's zusammenhält, so sinkt sie uns gar sehr an Werth. Erwägen wir ferner, daß viele Gedanken aus Meyer's Recension entlehnt sind („die

Proprietät der Sache," schreibt er an Goethe, „worauf es hier eigentlich ankommt, ist von mir nicht zu erwarten"), so können wir uns des Urtheils kaum enthalten, daß Schiller aus der langen Kommunikation mit den beiden Kunstkennern im Grunde doch wenig reellen Gewinn geschöpft hatte. Er konnte sich nicht, unabhängig von seinen philosophischen Ideen, in die Sache selbst versetzen: diese hielten ihn wie ein Netz umspannt. Er entwickelte nicht seine Ansichten aus den Dingen, sondern er entwickelte eigentlich sich selbst an den Dingen. Ihm schien die materielle Welt nicht ihrer selbst wegen da zu sein, sondern nur um seine ideelle zu erwecken. Das Einzelne, was er sah, knüpfte er immer an das Höchste und an das Nämliche an; daher trug es ihm auch nur allgemeine und einerlei Früchte. Hätte Schiller speziellere psychologische Kenntnisse gehabt, so würden diese ihm gewiß als Uebergang und Mittel einer individuellern Auffassung und Beurtheilung auch der Außenwelt gedient haben.

Uebrigens scheint die epistolarische Form, in welcher Schiller seine Betrachtungen niederlegte, nicht passend gewählt zu sein. Dem Herausgeber der Propyläen wird in diesem Briefe über die Zeichnungen selbst zu viel vorgesagt, wovon der Leser denken muß, daß es ganz unnöthig sei, weil es der Herausgeber der Propyläen selbst wisse. Besser wäre es gewesen, wenn der Brief als an einen Dritten geschrieben fingirt worden wäre.

Die Propyläen hörten schon mit dem Jahre 1800, aus Mangel an Absatz, auf; aber die Preisertheilungen, durch welche sich Goethe um die Kunst in unserm Vaterlande unstreitig sehr verdient machte, liefen noch manches Jahr fort. In dem letzten Stücke der Propyläen stellte man (in einer wahrscheinlich von Schiller selbst geschriebenen Ankündigung) eine dramatische Aufgabe auf: das beste Intriguenstück sollte eine Prämie von dreißig Dukaten erhalten. Aber es lief kein Lustspiel dieser Art ein, welches man hätte krönen dürfen.[1] Ja, auch damit begnügten sich die Freunde noch

[1] Goethe's Werke B. 31, S. 131. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 55.

nicht; sie dachten daran, auch eine wissenschaftliche Preisaufgabe vorzulegen. Goethe sprach dieselbe in folgenden Worten aus: „Es wird verlangt eine gedrängte, lichtvolle Darstellung des Bestehenden im Menschen, mit Entwickelung der Phänomene der Kultur aus demselben, man betrachte sie nun als ein Ganzes der Gegenwart oder der Succession oder als beides zugleich.“

Zweites Kapitel.

Das Jahr 1802: Turandot, Räthsel und Gedichte; beabsichtigtes Schillerfest in Weimar, Verleihung des Adels; Wohnungsankauf; Tod der Mutter; Plan des Warbeck und die Braut von Messina.

Sogleich mit dem Beginn des neuen Jahres müssen wir unsern Blick wieder auf das Weimar'sche Theater richten. Dasselbe wurde zu einer immer höhern Vollkommenheit erhoben. An den verschiedenartigsten Stücken übten sich die Schauspieler, erweiterte sich der Geschmack der Zuschauer. Wenn man sich durch die Aufführung der Brüder des Terenz dem antiken Lustspiel genähert hatte, so versuchte man jetzt eine Annäherung an das griechische Trauerspiel und brachte Schlegel's Jon auf die Bühne. Man glaubte dadurch das Publikum am meisten zu ehren, daß man ihm Stücke vorführte, welche eine höhere Bildung voraussetzten und nur denkend genossen werden konnten. Die Vielseitigkeit und das Verläugnen der Individualität, das man dem Schauspieler zur Pflicht machte, nahm man auch bei den Zuschauern in Anspruch, welche ebenfalls ihre partikulären Bedürfnisse und Ansichten den mannigfachen Gestalten auf dem Theater aufopfern sollten, wo es Noth

thäte. Denn die Kunst soll den Menschen über ihn selbst hinaus erweitern und erhöhen, und er kann es ihr nicht immer zumuthen, daß *sie* sich ihm anpasse und zurecht lege. Die Theaterdirektoren hatten das *Total* der Menschennatur vor Augen, und alle gebildete Völker und Zeiten mußten ihre Schätze dem deutschen Theater, welches sie in Weimar gründen wollten, beisteuern. Eine solche Vielseitigkeit liegt schon in der Natur des Deutschen, und wenn es zur Eigenthümlichkeit des Theaters anderer Völker gehört, alles Fremdartige auszuschließen, um bei dem Eigenen verharren zu können, so sollte es eine der Eigenthümlichkeiten der deutschen Bühne werden, sich immer im rein Menschlichen zu halten und jedes Bedeutende des Auslandes auch in einer etwas fremden Form verstehen und genießen zu können. Aus dem Streben nach einer solchen Erweiterung und Vielseitigkeit war auch jene oben erwähnte Preisaufgabe für das beste Intriguen-Stück hervorgegangen. Das komische Interesse, urtheilten die Freunde, sei bisher zu einseitig aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft worden; daher wollten sie den deutschen Sinn nach einer andern Seite hinrichten, und gaben ein Lustspiel auf, welches nur eine geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüthes beabsichtigte, die lediglich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit zu erreichen sei. So hatte man ja auch englische und französische Stücke eingerichtet, von denen man ganz entgegengesetzten Gewinn und sich ergänzende Vortheile für Zuschauer und Schauspieler erwartete und wirklich erlangte. Zugleich ließen es sich aber Schiller und Goethe angelegen sein, damit auch das Verschiedenartigste durch ein gemeinsames Band mit einander vereinigt wäre und sich in Einer Gesinnung, ohne diese zu zerreißen, heimathlich zusammenfinden könnte, durch alle diese erworbenen Stücke Einen Geist und Einen Stil zu führen, welchen ihnen ihre reife Kunstkritik als den edelsten und wahren offenbart hatte. So mußte Einheit in das Verschiedenartige und Mannigfaltige kommen.

Nun brachte Schiller auch *Turandot* von Gozzi auf die Bühne, welches Stück er schon in den letzten Monaten des Jahrs 1801 metrisch zu bearbeiten begonnen hatte. Selbst

Lustspiele zu schreiben, war seiner Gemüthsverfassung und Gewöhnung fremd, so wenig man ihm auch ein bedeutendes komisches Talent absprechen kann.[1] „Zwar glaube ich mich," schreibt er, „derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten, als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen: aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen." Was er nicht selbst erschaffen konnte, davon wollte er sich die Vortheile nachbildend aneignen, und so entstanden einige Uebersetzungen von Lustspielen, deren erste die Turandot ist. Schiller fühlte sich getrieben, alle Gebiete des Drama's schaffend oder nachbildend zu durchlaufen, um sich endlich auf das geeignetste zurückzuziehen und zu beschränken.

Bisher hatte man meist Stücke auf die Bühne gebracht, welche die streng gesonderte Gattung rein darstellten, so daß sie auf den Zuschauer einen fröhlichen oder einen ernsten, immer aber einen einfachen Eindruck machten. Daher hatte der Dichter die komischen Elemente im Wallenstein in einem besondern Vorspiel zu einem Ganzen vereinigt. Jetzt griffen die Direktoren des Theaters, indem sie sich von den Engländern und Franzosen auch einmal zu den Italienern wandten, zu dem Dichter, welcher Ernst und Scherz in einander überspielen und beide Bestandtheile durch ihren Gegensatz und eine phantastische, abenteuerliche Mährchen- und Feenwelt ausgleichen läßt und gleichsam aufhebt. Dem Zuschauer sollte die Ueberzeugung beigebracht werden, daß, wie Goethe sagt, „das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er erhoben stehen müsse, ohne deßhalb weniger Genuß daran zu finden."[2] Was Schiller schon durch das Wunderbare in seiner Jungfrau von Orleans bezweckt hatte,[3] eben das suchte er jetzt, auf anderm Wege, durch „das tragikomische Mährchen" der Turandot zu erreichen. Es war nur ein anderes Mittel, die Aufrichtigkeit der poetischen Illusion an den Tag zu legen! Das Theater sollte nicht

[1] Siehe Th. 1, S. 188 f.
[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 14.
[3] Siehe Theil 4, S. 338.

mehr bloß eine sittliche Bildungsanstalt sein, wie Schiller es in Mannheim gewollt, sondern vornehmlich eine Schule der ästhetischen Kultur, welche neben der moralischen Schätzung und dem logischen Begriff ihre eigenthümliche Sphäre und Würde behauptet. Die Freunde mutheten daher dem deutschen Publikum ein Stück zu, welchem man, weil es willkührlich und phantastisch ist und die sittliche Rührung immer mit lustigen Späßen spielt, schlechterdings nicht durch die groben und vulgären Instrumente des logischen Begriffs und der moralischen Schätzung beikommen kann. So nimmt also die Turandot in dem System der Schiller'schen Bestrebungen ihre bestimmte gute Stelle ein.

„Hier", sagt Goethe in Charakterisirung dieses Stücks, „ist das Abentheuerliche verschlungener menschlicher Schicksale der Grund, auf dem die Handlung vorgeht. Umgestürzte Reiche, vertriebene Könige, irrende Prinzen, Sclavinnen, sonst Princessinnen, führt eine erzählende Exposition vor unserm Geist vorüber, und die auch hier am Orte, im phantastischen Peking, auf einen kühn verliebten Fremden wartende Gefahr wird uns vor Augen gestellt. Was wir aber sodann erblicken, ist ein in Frieden herrschender, behaglicher, obgleich trauriger Kaiser, eine Princessin, eifersüchtig auf ihre weibliche Freiheit, und übrigens ein durch Masken erheitertes Serail-Räthsel vertreten hier die Stelle der Scylla und Charybdis, denen sich ein gutmüthiger Prinz auf's neue aussetzt, nachdem er ihnen schon glücklich entkommen war. Nun soll der Name des Unbekannten entdeckt werden, man versucht Gewalt, und hier gibt es eine Reihe von pathetischen, theatralisch auffallenden Scenen; man versucht die List und nun wird die Macht der Ueberredung stufenweise aufgeboten. Zwischen alle diese Zustände ist das Heitere, das Lustige, das Neckische ausgesäet und eine so bunte Behandlung mit völliger Einheit bis zu Ende durchgeführt." [1]

Bei näherer Betrachtung aber scheint die Wirkung des Stückes doch vorherrschend ernst und pathetisch zu sein. Freilich ist der chinesische Kaiser bei seiner langsamen Grandezza und seinen salbungsreichen, weitschweifigen Klagen im Grunde selbst eine lustige Person, und seine Leiden sowohl, als sein

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 14 f.

ganzes Verhältniß zu seiner Tochter sind lächerlich. Ja der Männerhaß der Princessin und ihre Liebhaberei, sich durch ihre Räthsel berühmt zu machen und ihren Freiern die Köpfe abschlagen zu lassen, hat, als eine ganz abnorme Bizarrerie, selbst etwas Komisches, und es ist sehr gut motivirt und gibt ein angenehmes Schauspiel, wie die Natur mehr und mehr ihre Rechte gegen sie geltend macht, bis wir das außermenschliche Wesen am Ende ganz in den Kreis nnserer Gattung gesetzt sehen. Vorher haben wir keinen Maßstab, einen solchen Charakter zu beurtheilen, und ihr grillenhafter Widerspruch gegen die Natur gewährt uns nur eine ergötzliche Unterhaltung ohne allen sittlichen Affekt. Schiller hat daher nicht wohl daran gethan, daß er, von Gozzi abgehend, den Männerhaß durch einen rationellen Grund motivirte. „Ich sehe", ist ihr Räsonnement,

„Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein anderer Vorzug vor dem zärtern Weibe,
Als rohe Stärke ward" rc.

Solche ernste Gründe (Akt 2, Scene 4), wie manches andere würdige Wort, welches der deutsche Dichter die Princessin sagen läßt, entrücken ihren Abscheu dem Phantastischen und Willkührlichen, in welchem Elemente er allein Reiz für uns hat. Dieser Abscheu kann nur deswegen so ausschweifend und grausam sein, weil er gar keine Gründe hat.

Man hat das Komische unter anderm auch in jenen, mit Bedacht gewählten lahmen Alexandrinern gefunden, in welchen das Gesetz abgefaßt ist:[1]

„Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben,
Doch erst drei Räthsel legt die Königin ihm vor.
Lös't er sie nicht, muß er vom Beile sterben,
Und schaugetragen wird sein Haupt auf Peckin's Thor."

[1] Ueber Gozzi's dramatische Poesie insonderheit über dessen Turandot und die Schiller'sche Bearbeitung dieses Schauspiels, von Franz Horn, Peniz 1803, S. 61.

Doch, wie gesagt, der Hauptinhalt ist pathetisch, und das Düstere und Unerfreuliche wird im Großen, außer den Doktoren, nur durch Pantalon, Tartaglia, Truffaldin und Brigella erheitert und ausgeglichen. Bekanntlich waren diese Figuren in den Lustspielen des Chiari, Goldoni und ihres überlegenen Gegners Gozzi, stehende Masken in bestimmtem Kostüme, welche als Spaßmacher jeder in seinem Charakter das Publikum belustigten. Dieses Amt sehen wir sie denn auch in unserm Schauspiel verwalten, und da Gozzi die Reden dieser Harlekins nicht ausführte, indem er die Ausführung derselben den Improvisatoren der vortrefflichen Truppe Sachi in Venedig, für welche er schrieb, überließ, so sind diese Scenen von Schiller ganz neu nach bloßen Andeutungen gedichtet. So ist z. B. die erste Scene des zweiten Akts (welche wie die erste Scene im zweiten Akt der Piccolomini beginnt: „Greift an! Macht, daß ein Ende wird!“ rc.) ganz Schiller's Werk. Man muß den großen Fleiß rühmen, den er auf diese komischen Scenen verwandte, und die leichte, spielende Weise, wie in ihnen die Jamben behandelt sind, so daß man, wie es recht ist, beinahe Prosa zu hören glaubt.

Das Ernste des Schauspiels zeigt sich sogleich Anfangs durch die Prinzenköpfe auf den eisernen Stangen über den Thoren, wenn auch diese Köpfe nur „als eine Zierrath“ symmetrisch aufgepflanzt sind, durch den Nachrichter, der im Hintergrund einen neuen Kopf aufspießt, durch das Auftreten des Königs Timur in dürftiger Kleidung, durch die Scene am Anfang des vierten Akts, wo den Gefangenen ihr Geheimniß mit Gewalt abgenöthigt werden soll, und nicht nur durch solche Einzelnheiten, sondern die ganze Situation des Helden ist durchweg höchst tragisch bis zur letzten Scene. Der erste Akt ist der Prolog, im zweiten wird die Handlung schnell und kräftig zum Gipfel hinauf geführt, aber jetzt erst, wenn die Räthsel gelös't sind, verschlingt sich die dramatische Handlung selbst zu einem Räthsel, in welchem wir den biedern Prinzen mit seiner treuen Liebe verwickelt sehen. Hier ist in der That zu viel Schweres für ein leichtes Mährchen, und die lustigen Personen haben Mühe, das Mitleid, die Furcht und Rührung hinwegzuscherzen. Wir werden jeden Augenblick pathetisch

berührt, und das Gemüth fühlt sich bisweilen verletzt und mißstimmt durch die oft derben und gemeinen Späſſe der vier Masken, über die man ganz ärgerlich wird, weil sie als Nebenfiguren nur das tragische Spiel stören. Aber unter Schiller's Händen hat sich auch das Schauspiel ernster, tiefer und edler gestaltet, als er es von Gozzi empfing. Er blieb hierin seinem Charakter getreu, daß er alles mehr in das Bedeutsame hineinarbeitete, als eine heitere, moralisch indifferente Laune vorwalten ließ. Es genüge, ein einziges Beispiel anzuführen. Wie schließt Gozzi sein Schauspiel? -- Er läßt die Princessin zum Parterre hintreten, und sagen, man möge ihre Uebelthaten vergessen, sie sei ja doch auch in sich gegangen, und zum Zeichen, daß man mit dieser Besserung zufrieden sei, möge man ein wenig in die Hände klatschen. Und Schiller? In dem deutschen Drama wirft der Prinz (Kalaf) in das Blatt, „welches das Ende seines Unglücks enthält," einen Blick, und steht eine Zeitlang in sprachloser Rührung, bis er ausruft:

„Götter des Himmels! Mein Entzücken ist
Droben bei euch — die Lippe ist versiegelt."

Hierauf eine stumme, bewegte, rührende Gruppe, und der Vorhang fällt.

Ich müßte mich sehr irren, oder Schiller hat den Aufsatz: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst,[1] auf Anlaß der Turandot geschrieben. Unter anderm sagt er hier,[2] daß der Dichter Unwille errege, wenn er das Niedrige da anbringe, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bei Menschen nämlich, von denen wir berechtigt seien, feinere Sitten zu fordern (wie in unserm Drama von dem Minister Tartaglia, von dem Kanzler Pantalon 2c.) „Ganz anders aber ist es in der Farce oder Posse, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt ist, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium,

[1] Siehe Theil 3, S. 91 ff.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1269. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 374 f.)

uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastiren."

Das Stück wurde in Weimar am 30. Januar 1802 zum ersten Mal dargestellt. Aber das Publikum fand sich nach der Jungfrau von Orleans bei diesem gemischten Genre sehr getäuscht, und hatte bei der Aufführung Langeweile. Die zweite Repräsentation, versichert Goethe, sei besser, als die erste gelungen, ohne daß es geglückt sei, alle Schwierigkeiten zu beseitigen. Der begriffsmäßig trockene und sittlich ernste Sinn der Deutschen hatte für ein solches geistreiches Spiel kein Organ, und die Masken waren ihm fremdartig und ungenießbar. Viele wurden ganz irre an Schiller. Er erhielt z. B. einen anonymen Brief, worin stand: „Nie würde ich geglaubt haben, daß ein so triviales Produkt einem Schiller seine Existenz zu verdanken hätte! Ich bin ein großer Verehrer der Kunst und als solcher frage ich Euer Wohlgeboren, was die Vorstellung von dergleichen Stücken, die uns die Zeiten der Kasperle nebst Konsorten ins Gedächtniß zurückrufen, wohl für eine Tendenz haben könne? Finden Sie für Ihre schöpferische Phantasie nicht in der Geschichte unendlichen Stoff zu zweckmäßigern Stücken, daß Sie sich herablassen müssen, den Schlegelianern zu Gefallen, Mährchen aufzutischen, und so das Publikum, das kaum zu denken anfängt, wieder zu verbilden? — Im Namen eines großen Theils des Publikums, im Namen der gesunden Vernunft bitte ich Ew. Wohlgeboren ergebenst, es bei dem ersten Versuch dieser Art — denn mehr, als ein Versuch, sollte es doch wohl nicht sein? — bewenden zu lassen, und uns Stücke zu liefern, die Ihrer und des Zeitalters würdig sind." rc. Ziemlich übereinstimmend und nicht verächtlich war das Urtheil Iffland's. Turandot, schrieb er am 16. April an den Verfasser, sei ausgestattet mit Schiller's bezauberndem Genius; es sei Pflicht gewesen, das Schauspiel ganz mit der vorgeschriebenen Pracht zu geben. Dieß sei mit aller Sorgfalt und mit einem Aufwand von tausend fünfhundert Thalern geschehen. Die junge Welt sei für das Schauspiel eingenommen, das reifere Alter sei nicht dafür, die Menge habe die Neuheit der Kostüme gern gesehen — das Ganze

habe mehr befremdet, als interessirt. Er müsse gestehen, daß er Gozzi's Werke und was in dieser Gattung geschrieben sei, den Theaterdirektionen für nicht vortheilhaft und der Schauspielkunst für schädlich halte. „Ich kann nicht für die Einführung der italienischen Masken sein. Die deutschen Schauspieler können sie nicht geben. Nur die volubile italienische Sprache, das Leben und Sein der Italiener, der Jargon ihrer Schauspieler, der dafür eine anerkannte gleichsam komische Melodie hat, nur das Maskenreich, welches dort im ganzen Lande zu Hause ist, kann den Masken ein lebendiges und pikantes Interesse verschaffen. — Ich liebe die Kunst, ich habe sie aus Leidenschaft gewählt, ich beobachte und betreibe ihren Fortgang mit Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Wärme. Wir sind mit dem deutschen Theater in keinem Betracht so weit vorwärts, daß wir etwas einführen könnten, was in den Händen von Schauspielern oder Schriftstellern ohne Genie, nothwendig wieder zurückführen müßte. — Können Sie mir verargen, daß mir Schiller werther ist, als Gozzi? Ist nicht die Bitte natürlich, daß wir Schiller selbst empfinden mögen, nicht den, welchem er sich leiht? Warum sollte der Genius, welcher den treuen, wahren, lebendigen Musikus Miller,[1] welcher Wallenstein's Lager schuf, uns ein Lustspiel, ein deutsches Lustspiel verweigern? — Ihre Werke tragen außer dem Genius des großen Mannes so viele herzliche Empfindung, und sprechen deshalb zu allen Menschen. Nicht so ist es mit mancher Arbeit des Verdienstes, wo bloß Kenntnisse, Gelehrsamkeit und Spielereien des Verstandes die Menschen afficiren, ohne sie jemals zu ergreifen."

Schiller suchte das Nationelle der Komödie möglichst ins allgemein Menschliche hinüberzuspielen, und so band er sich auch nicht an die von Gozzi gegebenen, für das italienische Theater berechneten Räthsel. Wie unerquicklich wäre auch für deutsche Zuschauer ein Räthsel gewesen, dessen Lösungswort (wie im Original) der „adriatische Löwe" war. Er erdachte also andere, ja er ließ, um dem Schauspiel noch einen besondern Reiz zu geben, bei jeder folgenden Vorstellung die eben so erfindungsreiche, als grausame Princessin immer mit

[1] Vergleiche Theil 1, S. 193.

neuen Aufgaben gerüstet erscheinen. So entstand denn jene Räthseldichtung, welche ich früher als ein eigenes poetisches Genre im Allgemeinen charakterisirt habe.[1] Da jedesmal drei Räthsel aufgegeben wurden, so kann man vermuthen, daß Turandot zu Schiller's Lebzeiten noch fünf Mal gespielt ward. Denn er hat uns vierzehn Räthsel hinterlassen, und Goethe dichtete eins zu demselben Zwecke.[2]

Von seinen vierzehn Räthseln hat Schiller nur dreizehn in den 1803 erschienenen zweiten Band seiner Gedichtsammlung aufgenommen. Das hier fehlende:

„Der Baum, auf dem die Kinder
Der Sterblichen verblühen“ rc.

lesen wir nur in der Turandot (Akt 2, Scene 4). Schiller mag es deswegen stillschweigend verworfen haben, weil das, was hier von dem Baume gesagt wird:

„Er kehrt auf einer Seite
Die Blätter zu dem Licht,
Doch kohlschwarz ist die zweite,
Und sieht die Sonne nicht,“

nicht von dem Jahr, sondern nur von Tag und Nacht gelten kann. Daher gibt Kalaf auch die Auflösung, der Baum sei „das Jahr mit seinen Tagen und Nächten.“ Das Bild bezieht sich also auf mehrfache, verschiedenartige Dinge, und es würde nur treffend sein, wenn die ganze eine Hälfte des Jahres Tag, und die andere Nacht wäre.

In der ersten Allegorie, welche in der Gedichtsammlung steht, „Von Perlen baut sich eine Brücke“ rc. wird der Regenbogen unter dem Bilde einer Brücke zu rathen gegeben. Dieselbe Vergleichung, die hier so anmuthig ausgemalt ist, begegnet uns auch im Spaziergange:

Leicht, wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Senne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom,

und in dem Gedichte, die Gunst des Augenblicks:

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt.

[1] Siehe Theil 3, S. 160 f.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 86.

Das zweite Räthsel scheint durch seinen letzten Vers: „Ihm ist ein Augenblick genug," sich als das Auge wie absichtlich selbst zu verrathen. Da im sechsten Stück ebenfalls das Auge gemeint ist, so ist der Gedanke Götzinger's nicht uneben, der Dichter habe die Zuhörer um so angenehmer überraschen wollen, welche, nachdem sie das zweite Räthsel gehört, auf eine andere Lösung sannen.

„Auf einer großen Weide gehen
Viel tausend Schafe silberweiß,"

beginnt die folgende Parabel, welche eine unermeßlich große Himmelserscheinung ganz im Sinne der Kinder und des Volkes durch ein gewöhnliches, niedliches Bild veranschaulicht. Wie hier, wird auch am Ende des Spazierganges von der Natur gepriesen, daß sie immer jugendlich sei und nie altere.

Das nächste allegorische Räthsel hat eine gleich würdige Bedeutung und einen ähnlichen Gegenstand. Es ist die Erde mit dem darüber sich erhebenden Himmelsgewölbe, wie beides an einem sonnenhellen Tage dem Auge erscheint. Hier und dort ist das große Welträthsel sinnbildlich dargestellt, welches der Betrachtung und dem Gefühl nie durch die Wissenschaft, sondern immer nur durch die Kunst erschlossen wird.

„Zwei Eimer sieht man ab und auf
In einen Brunnen steigen" ꝛc.

bedeutet Tag und Nacht. Weniger passend ist die Lösung durch „Vergangenheit und Gegenwart" oder „Jugend und Alter."

Das sechste Räthsel: „Kennst du das Bild auf zartem Grunde" ꝛc. ist das zweite in der Turandot, und wir brauchen dort die Lösung des Prinzen Kalaf nicht zu hören und nicht die Zettel der Doktoren des großen Kaisers Altoum zu erbrechen, um ihm auf den klaren Grund zu schauen. Es ist eine „entzückte Anschauung," und des Gegenstands würdig, den es preis't. Der zweite Vers der ersten Strophe:

„Es gibt sich selber Licht und Glanz"

erläutert sich durch Goethe's Worte zur Farbenlehre:[1]

[1] Vergl. Viehoff's Erläuterungen von Schillers Gedichten, Th. 2, S. 184.

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?“

Das Räthsel: „Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten“ ꝛc. ist das einzige, welches auf einen einzelnen historischen Kunstgegenstand geht, und man sieht leicht, wie die Fabel der Turandot den Dichter auf die chinesische Mauer führen konnte. Zur Erklärung mag noch angeführt werden, daß diese Mauer, welche eigentlich aus zwei einander parallelen und mit einem Erdwalle verbundenen Mauern besteht, im Durchschnitt dreißig Fuß hoch und zehn Fuß breit ist, eine Länge von fünfhundert Meilen hat, durch Thürme verstärkt ist, und über Bergeshöhen und durch Thäler bis ans östliche Meer geht. Schon vor zweitausend Jahren wurde sie gegen die Einfälle der mongolischen Nomaden erbaut.

In der achten Parabel werden uns in der sinnlichsten, lebendigsten Darstellung die elektrischen Eigenschaften des Blitzes unter dem Bilde einer Schlange geschildert. Die letzte Strophe muß heißen:

„Und dieses Ungeheuer
Hat zweimal nie gedroht“ ꝛc.

Die „sechs Geschwister,“ welche lange Zeit verhüllt blieben, ungeachtet mancher sein Talent aufbot, ihre nähere Bekanntschaft zu machen, sind endlich durch den Dichter selbst entschleiert worden. Ein Freund desselben theilte [1] folgende Auflösung mit, welche Kalaf in dem Schauspiel zu sprechen hatte, in der Vorstellung, in welcher dieses Räthsel aufgegeben wurde:

„Die sechs Geschwister, die freundlichen Wesen,
Die mit des Vaters feuriger Gewalt
Der Mutter sanften Sinn vermählen,
Die alle Welt mit Lust beseelen,
Die gern der Freude dienen und der Pracht,
Und sich nicht zeigen in dem Haus der Klagen —
Die Farben sind's, des Lichtes Kinder und der Nacht.“

[1] Im Anzeiger der Deutschen, Nro. 74 vom Jahr 1808. Siehe K. G. Lange's Vermischte Schriften und Reden, herausg. von K. G. Jacob, Leipz. 1832, S. 246. Vergleiche Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 3, S. 364.

Newton nahm bekanntlich im prismatischen Bilde sieben Hauptfarben an, und so zeigt auch der Regenbogen die bekannten sieben Farben. Jene Theorie und diese allgemeine Erfahrung erschwerten die Enträthselung dieses Bildnisses der sechs Geschwister um so mehr, als Schiller in den Philosophischen Briefen[1] selbst sagt, daß sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstrahl in sieben dunklere Strahlen spalte, und am Ende der Künstler[2] spricht:

„Wie sich in sieben milden Strahlen
Der weiße Schimmer lieblich bricht,
Wie sieben Regenbogenstrahlen
Zerrinnen in das weiße Licht“ ꝛc.

Aber wir wissen es,[3] welchen lebhaften, ja thätigen Antheil Schiller an Goethe's optischen Untersuchungen nahm, und daß er von deren Richtigkeit fest überzeugt war. So nimmt er denn nach der Goethe'schen Farbenlehre in dieser Parabel sechs Farben, welche er sich nicht aus der Brechung der Lichtstrahlen, wie Newton, sondern mit Goethe aus der Mischung der Finsterniß und des Lichtes entstanden denkt. Die sechs Farben sind daher die Kinder der Nacht und des Lichts:

„Die Mutter ewig ernst und düster,
Der Vater fröhlich immerdar.“

Wenn Schiller daher später in der Huldigung der Künste[4] wieder auf sieben Farben hindeutet, so spricht er nur vom Regenbogen, von „der Iris schönem Farbenbild,“ mit welchem er die sieben Künste vergleicht.

Die zehnte Frage:

„Wie heißt das Ding, das Wen'ge schätzen,
Doch ziert's des größten Kaisers Hand“? ꝛc.

beantwortet im Schauspiele der Prinz, nachdem er sich vom Anblicke der entschleierten schönen Turandot gesammelt hat.

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 768 2. o. (Oktavausgabe Bd. 10, S. 336 f.)

[2] Ebendaselbst, S. 26. 1. m. (Oktavausg. B. 1, S. 131).

[3] Siehe Th. 3, S. 354. vergl. Goethe's Werke, Bd. 54, S. 309.

[4] Schiller's Werke in Einem Band, S. 569. 2. u. (Oktavausg. Bd. 1, S. 187).

Hier haben wir zwar auch ein Kunstprodukt, aber das Alterthum, die Allgemeinheit und der ehrwürdige Gebrauch des Pflugs stellt denselben einem großen Naturerzeugniß gleich. Die Segnungen des Pflugs fanden schon in dem eleusischen Feste eine reiche und glänzende Ausführung.

Die eilfte Aufgabe: „Ich wohn' in einem steinernen Haus" ꝛc. bedeutet den Funken, der, vom Feuerstahl („der eisernen Waffe") aus dem Steine („dem steinernen Haus") gelockt, anfangs so schwach ist, daß ihn der Athem, oder ein Wassertropfen auslöschen kann, doch bald, durch die Luft („die mächtige Schwester") angefacht, zu jener furchtbaren Feuersbrunst anwächst, wie sie im Lied von der Glocke geschildert ist.[1]

Das vorletzte Räthsel scheint der Dichter durch eine Spitzfindigkeit erlangt zu haben. Strenge genommen muß in den vier ersten Versen der Schatten der Sonnenuhr, und in den fünf letzten die Sonne selbst gedacht werden. Hier fehlt die Einheit der Sache. Um diese zu erhalten, muthet uns der Dichter zu, uns die Sonne gleichsam in ihrem Lauf um den Zeiger der Sonnenuhr und durch das Himmelsfeld vorzustellen.[2]

Keiner Auflösung möchte das letzte Stück bedürfen, es ist aufrichtig genug, sich selbst zu enthüllen. In den frühern Räthseln wird die Sache entweder unmittelbar durch ihre Merkmale oder mittelbar durch Ein durchgeführtes Bild geschildert. Dieses Räthsel verbindet gleichsam beide Behandlungsweisen. Das Schiff, welches uns zu rathen aufgegeben wird, ist ein Vogel, ein Fisch, ein Elephant, eine Spinne, und diese Bilder deuten nur die verschiedenen Beziehungen des Gegenstandes an. Zuletzt werden noch einige indirekte Kennzeichen beigefügt.

Ist nun Schiller's Vorgang in diesem Genre gewissermaßen gesetzgebend, so läßt sich aus vorliegenden Beispielen das schöne Räthsel der Phantasie dem gemeinen des bloßen Witzes gegenüber überhaupt charakterisiren. Während der

[1] Viehoff's Erläuterungen, Th. 2, S. 190.
[2] Die Auflösung Schiller's s. in den Supplementen B. 3, S. 365.

Gegenstand des gewöhnlichen Räthsels gleichgültig, ja oft unwürdig und verächtlich ist, muß er beim poetischen Räthsel immer allgemein bedeutend, beziehungsreich, groß und allbekannt sein. Selbst die chinesische Mauer ist, wenn auch ein singulärer, doch ein imposanter Gegenstand. Sollen Kunstobjekte gewählt werden, so müssen sie sich wenigstens durch ihre Wichtigkeit auszeichnen; denn nur solche Gegenstände sind einer poetischen Behandlung fähig. Auch hat Schiller bloß nach sichtbaren Dingen gegriffen, und es liegt allen diesen Räthseln eine großartige, tiefsinnige Weltanschauung zu Grunde. Ist nun bei den Verstandesräthseln die Einkleidung möglichst geheimnißvoll und das Verworrene und Verschrobene hier recht an seinem Ort, so wird beim poetischen Räthsel der Verstand zwar ebenfalls gereizt, aber dasselbe ist auch schon ohne seine Auflösung ein liebliches Bild, welches noch unenthüllt Ohr, Einbildung und Gefühl anmuthig unterhält. Ja das Phantasie-Räthsel macht einen um so reinern ästhetischen Eindruck, je mehr es auf die kleine Ehre einer unentwirrbaren Verwickelung verzichtet, je unbefangener es sein Geheimniß selbst zu verrathen scheint. Denn sein Zweck liegt gar nicht darin, wie bei jenen kahlen und trockenen Spielen des Witzes, den Verstand möglichst zu verwirren und zu quälen, sondern uns den Gegenstand selbst, wenn wir ihn errathen haben, durch seine geist- und phantasiereiche anonyme Darstellung interessanter, lieber, achtbarer, bewundernswürdiger zu machen. In allen Schiller'schen Räthseln ist ein würdiger Ernst und ein herzliches Interesse an der Sache gleichsam die Seele dieser schöngestalteten Wesen.

Schon im vorigen Winter hatten sich gleichgesinnte Menschen an Schiller und Goethe angeschlossen, welche wöchentlich in Goethe's Haus auf dem Plane am Frauenthor zu einem Piknik zusammenzukommen pflegten und so einen der geistreichsten Zirkel in der kleinen Residenz bildeten. Außer Schiller, Goethe und Meyer zählte dieser Abendzirkel meist nur weibliche Mitglieder. Die Hofmarschallin von Einsiedel, Frau von Schiller, Frau von Wolzogen, Amalie von Imhof gereichten ihm zur besondern Zierde. Aus dieser Zusammensetzung läßt sich entnehmen, daß in dem feinen geselligen

Verein die zarte Anmuth weiblicher Sitten eben so sehr herrschte, als die Vorzüge des Geistes. Wie sich nun die Poesie in alles erheiternd und veredelnd einmischte, so entstanden durch diese Gesellschaft mehrere schätzbare Lieder, welche Körner und Zelter in Musik setzten. Goethe dichtete unter andern sein Stiftungslied: „Was gehst du, schöne Nachbarin," welches schwer, ja unmöglich zu verstehen ist, weil es sich auf die individuellsten Zustände der vierzehn theilnehmenden Personen bezieht. Als der Erbprinz von Weimar nach Paris reisen wollte, wurde ihm in diesem geschlossenen Kreise befreundeter Menschen ein Lebewohl gesagt. Goethe kam von Jena herüber, und brachte in die Mitte dieses Zirkels sein Tischlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie," dessen dritte Strophe auf jene Abreise zu deuten ist. Auch Schiller blieb nicht zurück: er dichtete zu dem feierlichen Abend des 22. Februars 1802 sein Lied: An den Erbprinzen von Weimar." Herzlichkeit, vaterländische und sittliche Gesinnung drücken sich auf eine rührende Weise in diesen Strophen aus.[1] Nur blieb Schiller auch in seinen geselligen Liedern seinem von Goethe ganz abweichenden Charakter treu. Er faßte auch die Freude ernst auf und genoß sie denkend, und enthielt sich durchaus solcher ganz zufälligen Beziehungen auf die speziellsten Verhältnisse, wodurch uns manche Gedichte Goethe's räthselhaft und oft ungenießbar werden. Schiller hatte immer die Leser im Auge, welche eine Bestätigung von dem, was er sagte, in seinem eigenen Herzen finden sollten, während Goethe den Leser bisweilen geflissentlich zu mystificiren scheint. Wenigstens verlangt das Verständniß mancher Goethe'schen Gedichte, daß man mit den zufälligsten, kleinsten Vorfällen seines Lebens bekannt sei. Wenn daher Schiller seine Dichtung häufig zu sehr ins Allgemeine treibt, so machte Goethe das Gewebe seiner Lieder auch durch solche Fäden dicht und solid, für welche nicht einmal seine Zeitgenossen und Landsleute eine Analogie in ihrem Leben oder Bewußtsein finden konnten. Eine solche Aufnahme unbekannter Eigenheiten und geheimer Vorfälle in ein Gedicht scheint ein Fehler im Individualisiren zu

[1] Die Varianten dieses Gedichts siehe in den Supplementen B. 3, S. 275.

sein, denn was dunkel ist, kann eine Sache nicht individuell machen, und was absolut unverständlich ist, ärgert den Leser. Jedes Gedicht sollte den Schlüssel wenigstens seines allgemeinen Verständnisses in sich selbst tragen; es ist immer ein Mangel, wenn ein Kunstprodukt nur durch einen Kommentar des Dichters genossen werden kann. Was Schiller's gesellige Lieder betrifft, so war er, wie sich alles unter seinen Händen veredelte, mit Bewußtsein beflissen, eine höhere Gattung derselben aufzubringen.[1] Er warf den Ernst der Weisheit, ein weltumfassendes Gemüth in die Schale der gesellschaftlichen Unterhaltung, und ernst, wie diese, waren auch seine Gesellschaftslieder, nach jenem Grundsatze, man müsse, wenn man auf die Menschen wirken wolle, zuerst die bildende Hand spielend an den Müßiggang und an die Vergnügungen der Menschen legen. Von den für diesen Zweck verfaßten Liedern haben wir uns über das kulturhistorische Gedicht, die vier Weltalter und die beiden symbolischen Punschlieder schon früher verbreitet,[2] und es bleibt uns nur noch über die Gunst des Augenblickes und das Lied An die Freunde zu sprechen übrig. Rücksichtlich der vier Weltalter will ich nur noch beiläufig bemerken, daß die letzte Strophe:

„D'rum soll auch ein ewiges zartes Band
Die Frauen, die Sänger umflechten" ꝛc.

zunächst als eine Huldigung der edeln Frauen des Abendzirkels betrachtet werden muß, für welchen das Gedicht bestimmt war.

Das erste Lied fängt, gleichsam an frühere Verhältnisse anknüpfend und sie fortsetzend, mit Und an: „Und so finden wir uns wieder." ꝛc. Wenn aber auch Speise und Trank zum sinnlichen Genuß bereit stehen, so kann doch nur ein himmlischer Funken die Seele entzünden, denn ohne ihn

„Ist der Geist nicht feuertrunken,
Und das Herz bleibt unergötzt."

[1] Siehe Theil 2, S. 275.
[2] Ebendas. Theil 3, S. 154 f. und Th. 4, S. 95 ff.

Zur Begeisterung und Freude, will der Dichter sagen, bedarf es einer dämonischen Erregung, und diese preis't er als die Gunst des Augenblicks. Dieser Augenblick schafft erst die Freude, zu welcher alle äußere Güter nur Anläße sind, und nur von diesem Glücke wird gesagt:

„Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schooß, das Glück."

Wir kennen dieses Ueberzeugungsgefühl schon aus dem Geheimniß und dem Glück.[1] Auch hier heißt es:

„Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab."

Diese glücklichen Lebensmomente werden im Folgenden weiter ausgeführt. Alles Göttliche auf Erden ist von jeher nur ein Lichtgedanke, d. h. eine schnelle Eingebung des Genius, wie die unendliche Natur selbst durch den Gedanken des Schöpfers ward: „Es werde Licht!" Am Ende der Hymne auf das Glück wird dieselbe Idee so ausgedrückt:

„Wie die erste Minerva, so tritt, mit der Aegis gerüstet,
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts."

Daher heißt der Augenblick der mächtigste von allen Herrschern: denn er gibt die geniale Eingebung, den entscheidenden Entschluß. Und so schnell, wie eine Idee entsteht, will auch das Kunstwerk empfunden sein, zu dessen Realisirung sich freilich langsam „der Stein zum Steine fügen" muß. „Wenn," wie es in Ideal und Leben heißt:[2]

„Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element." zc.

Wie der Genuß eines Kunstwerkes, ist überhaupt jede schöne Gabe momentan. Dieser Gedanke wird in den beiden letzten Strophen bildlich bezeichnet. Weil in dem Liede so

[1] Siehe Theil 3, S. 146 und 268.
[2] Schiller's Werke in Einem B. S. 74, 1, v. (Oktavausgabe B. 1, S. 368).

verschiedenartige Ideen zusammengefaßt und ohne Ausführlichkeit lose aneinander gereiht sind, hält es schwer, dem Hauptgedanken zu folgen, und es erregen auch einige Bilder Bedenken. Dessen ungeachtet ist das Gedicht die edle Frucht der eigensten Ansicht und Empfindung.

Wie der Dichter in den vier Weltaltern der geistvollen Gesellschaft, für welche er sang, einen Blick durch die ganze Menschengeschichte eröffnet, so stellt er ihr in dem Lied An die Freunde die Weimar'schen Verhältnisse in das Licht der idealen Weltauffassung. Leben wir auch, sagt er, in keiner so schönen Zeit, wie das hochbegünstigte Volk der Griechen, so leben wir wenigstens, und nur „der Lebende hat Recht" — kann ein Recht haben, die Güter zu besitzen, die sein Eigenthum sind, und andere für sich in Anspruch zu nehmen. Gibt es auch glücklichere Zonen, als unsern Wohnort, so hat uns die Natur doch nicht alles entzogen (sie reicht uns für Lorbeer und Myrthe wenigstens „der Rebe muntres Laub" dar), und ihre Mängel ersetzt uns die Kunst — was Schiller auch schon im „Punschlied, im Norden zu singen", hervorhob.[1] Wohl zeigt sich in der Welthandelsstadt an der Themse eine regere Lebensbewegung und ein größeres Geräusch, aber das Höhere (das Sonnenbild) erscheint nicht da, wo wilde Leidenschaften die niedrigen Begierden aufregen, sondern nur in der gleichmäßigen Ruhe eines stillen Lebens. In derselben Beziehung hatte Schiller schon als siebenzehnjähriger Jüngling gesagt:[2] „Die Sonne spiegelt sich nicht in der stürmischen See, aber aus der ruhigen, spiegelhellen Fluth strahlt sie ihr Antlitz wieder." Auch der Niedrigste wohnt an der Peterskirche („Engelspforte") in dem ewig einz'gen Rom prächtiger, als wir in unsrem Norden, aber Rom ist gleichsam nur ein Grab der vergangenen Herrlichkeit, und nur die Gegenwart („die grüne Stunde") vermag das Lebendige hervorzubringen. An einer andern Stelle sagt Schiller von Rom zur Zeit des Augustus: „Selbst das herrliche Rom mit allen seinen Glückseligkeiten ist, wenn nicht die Einbildungskraft es erst veredelt, bloß

[1] Siehe Theil 3, S. 154.

[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werke, B. 4, S. 29.

eine endliche Größe"[1] — Von diesem idealen Standpunkt aus urtheilt er in der letzten Strophe über das wirkliche Leben überhaupt. Wir haben in unsern kleinen Weimar'schen Verhältnissen wenigstens den Ersatz, daß das Große aller Zeiten, von der Einbildungskraft veredelt („sinnvoll still"), auf dem Theater an uns vorübergeht. Und überhaupt gibt es in der realen Welt nichts Neues, sondern nur Wiederholungen des Alten. Nur die Schöpfungen der Phantasie sind ewig jung, nur das Ideale („was sich nie und nirgends hat begeben") veraltet nie. Diese Ideen sind im Gedicht in doppelten Kontrast gestellt. In jeder Strophe werden theils die Weimar'schen Verhältnisse mit bessern Zuständen verglichen, theils werden diese selbst wieder durch das Ideale gemessen, so daß sie als Nichtiges oder Unbedeutendes erscheinen. Der letzte Gegensatz ist auch immer in der äußern Form scharf und regelmäßig durchgeführt. Weil dieses Gedicht auf besondern, gegebenen Verhältnissen ruht, kann es nicht zu der abstrakten Ideendichtung[2] gerechnet werden. Uebrigens sind die Hauptideen dieser Poesie so wenig, als der vorhergehenden, neu; sie gehen mindestens bis zu den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen zurück.

Die Sehnsucht nach schönern Zeiten und glücklichern Zonen, welche sich hier abgemessen und beruhigt darstellt, strömt der Dichter in der, in demselben Jahre geschriebenen, merkwürdigen elegischen Epistel „An Freund Kaaz in Subjaco" in freier, wortreicher Fülle aus.[3] Man kann sie nicht ohne Rührung lesen. In vertraulicher Unterhaltung offenbart der Dichter, sich selbst erleichternd, die tiefe Sehnsucht, die durch alle seine Gedichte weht und die ihn zeitlebens beherrschte. Es ist eine unmittelbare Frische und Lebendigkeit in den Versen, wie wir sie in den für den Druck geschriebenen Werken kaum finden, und selbst die kleinen

[1] Schiller's Werke in Einem B. S. 1242. 2. o. (Oktavausgabe, B. 12, S. 252).

[2] Siehe Theil 3, S. 127 ff.

[3] Siehe die bei J. G. Cotta erschienenen Supplemente zu Schiller's Werken B. 3, S. 358 ff.

Unebenheiten und Nachlässigkeiten im Ausdruck erhöhen den eigenthümlichen Reiz dieser geheimen Geständnisse. Er nennt sich einen Menschen, „welcher sein neidisch Geschick hält von Arkadien fern"; und ruft aus: „Ach, es schmachtet das Herz bloß nach entflohener Zeit!" Vielleicht war dieses Schreiben an Kaaz, den Schiller wahrscheinlich in Dresden hatte kennen lernen, durch eine Einladung veranlaßt, ihn in Rom zu besuchen. Auch sein Stuttgarter Akademie-Freund, der noch jetzt lebende ehrwürdige Veteran unter den deutschen Künstlern in Rom, der Maler Reinhart, hatte ihn, wie mir Reinhart selbst erzählte, aufgefordert, seinen Aufenthalt in Rom zu nehmen. Schiller lehnte den Vorschlag mit dem Bemerken ab, daß es ihm unmöglich wäre, diese Reise ohne seine Familie zu machen, aber seine Familie mitzunehmen, erlaubten ihm seine Verhältnisse nicht. Hätte er es gekonnt, hätte er bei Zeiten den Norden mit dem Süden auf einige Jahre vertauscht, so würde er höchst wahrscheinlich seine Gesundheit wieder gewonnen haben und sein köstliches Leben wäre der Menschheit noch auf eine lange Reihe von Jahren erhalten worden. Und welche Welt hätte ihm ein längerer Aufenthalt in Italien, in Rom erschlossen!

Das Kränzchen, für welches die oben erörterten Lieder gedichtet wurden, erhielt noch dieses Jahr einen Stoß, welcher es beinahe ganz erschüttert hätte. Es trennten sich nämlich mehrere Mitglieder von demselben in Folge eines Vorfalls, welcher mancherlei Zerwürfnisse in der Weimar'schen Societät zur Folge hatte, und leicht eine Erkältung zwischen Goethe und Schiller selbst hätte veranlassen können.

Es konnte nicht anders sein, als daß damals die Bewunderung und Liebe des Publikums vorzüglich Schillern zugewandt waren. Sein Genius bewahrheitete das Wort: „Ewig jung ist nur die Phantasie," und entfaltete sich nie versiegend zu den herrlichsten Meisterwerken, während Goethe damals beinahe alle Produktivität verloren zu haben und am poetischen Himmel ein untergehender Stern zu sein schien. Da drängten sich denn von allen Ländern Menschen an den Gefeierten, so daß er, um nicht sein Leben an die Bewunderung zu verlieren, sich schwer zugänglich machen mußte. Auch in Weimar, wo

man die Erzeugnisse der Schiller'schen Muse am frischesten genoß und sich durch die liebenswürdige Persönlichkeit des Dichters noch überdieß begeistert fühlte, war eine Anzahl von Verehrern, bei denen es nur einer Veranlassung bedurfte, um ihre Liebe und ihren Dank öffentlich an den Tag treten zu lassen. Als Chorführer dieser Schillerfreunde warf sich Kotzebue auf, dessen Begeisterung durch sein Mißverhältniß mit Goethe noch einen besondern Nachdruck und Nebenzweck erhielt, und welcher durch sein angenehm einschmeichelndes und charakterlos zudringliches Wesen, so wie durch seine gesellschaftlichen und sonstigen Talente sich damals in der Weimar'schen Societät eine gewisse Bedeutung erworben hatte.

Erst vor kurzem, nach der Ermordung des Kaisers Paul, hatte sich Kotzebue von Liefland wieder nach seiner Geburtsstadt Weimar begeben. Schiller schätzte die außerordentliche Volubilität dieses populären, oberflächlichen Talents, und sein großes Geschick für's Technische von Theaterstücken. Als Kotzebue im Jahr 1798 sich den Wallenstein für die Bühne von Wien, wo er damals als Hoftheaterdichter angestellt war, ausbat, nannte ihn Schiller in seiner zusagenden Antwort sogar „einen dramatischen Meister und Kollegen auf dieser Bahn", und „legte mit Vergnügen die aufrichtige Hochachtung, die er seinen Verdiensten schuldig sei, an den Tag." Aber er war weit davon entfernt, sich von einem Menschen angesprochen zu fühlen, welchem beinahe alle Eigenschaften, Ernst, Philosophie, Gehalt, Würde, abgingen, welche sein eigenes Wesen ausmachten. Von einer Schrift gegen Kotzebue sagte Schiller damals (1802), er sei darin ganz niederträchtig, aber nach Würden und Verdienst behandelt worden.[1] Wegen der Mißhandlung, die er im Jahr 1800 in Rußland erfahren, wo man ihn, ohne daß er wußte, warum, plötzlich verhaftete und nach Sibirien schickte, legte man ihm bei seiner Ankunft in Weimar Theilnahme an den Tag. Schiller aber sagte: „Er ist doch nur wie ein Windball, auf dem nie ein Eindruck zurückbleibt." Doch der Charakterzwiespalt stellte sich bei einer gewissen Pietät Kotzebue's gegen Schiller nicht hervor — einer Pietät, welche ihm sonst fremd war und die er namentlich gegen Goethe keineswegs

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 150.

empfand. Kotzebue fühlte sich beleidigt, daß Goethe seine eigenen Stücke oft verstümmelt auf die Bühne brachte, wie z. B. die Kleinstädter, ohne deßhalb mit ihm, dem Verfasser, der doch an demselben Orte lebte und erforderliche Veränderungen am besten vornehmen zu können glaubte, Rücksprache zu nehmen. In einem noch vorhandenen Brief beruhigt ihn Schiller über die Abkürzungen der Kleinstädter: „Nach sorgfältigem Durchlesen des Stücks finde ich nichts Willkührliches in Goethe's Verfahrungsart. Er hat keine andere Stellen weggestrichen, als solche, die den Parteigeist reizen können, den er vom Theater verbannen will; und das Stück hat dadurch von seinem theatralischen Werth nichts verloren, weil jene Stellen weder zur Handlung noch zur Charakterisirung nothwendig sind."

Diese Abkürzungen seiner Schauspiele mochte Kotzebue um so übler nehmen, da die Stücke der verhaßten Schlegel, Jon und Alarkos, unverkümmert und mit der größten Sorgfalt aufgeführt wurden. Kotzebue und seine Anhänger wagten hier um so kühner mit ihrer Ansicht hervorzutreten, da man auch Schillern auf ihrer Seite wußte, dessen Meinung über die Schlegel und deren Produkte kein Geheimniß geblieben war. An dem Abend, an welchem Jon gegeben wurde, drückte die Gegenpartei unverholen ihr Mißfallen aus. In den Zwischenakten flüsterte man, ziemlich vernehmbar, von allerlei Tadelnswürdigem, „wozu denn", wie Goethe in seinen Tages- und Jahresheften gesteht, „die freilich etwas bedenkliche Stellung der Mutter erwünschten Anlaß gab." Ein, von Böttiger geschriebener, eben so wohl gegen den Autor, als gegen die Intendanz gerichteter satyrischer Aufsatz ward in das bei Bertuch herauskommende Journal für Luxus und Mode eingerückt, aber — der schon gedruckte Bogen durfte nicht ausgegeben werden.[1] So wenig geneigt war der Minister der freien Presse, daß er nicht einmal über einen literarischen und theatralischen Gegenstand eine freie Diskussion gestattete, wenn diese es sich anmaßte, ihm zu widersprechen. „Der Aufsatz wurde," wie Goethe sagt, ernst und kräftig zurückgewiesen, „denn es war noch nicht Grundsatz, daß in demselben Staat, in derselben Stadt es

[1] Der handschriftliche Entwurf dieses Aufsatzes findet sich jetzt abgedruckt in Böttiger's literarischen Zuständen und Zeitgenossen, B. 1, S. 87.

irgend einem Glied erlaubt sei, das zu zerstören, was andere kurz vorher aufgebaut." Wie wenn Goethe's Bauten so schlecht begründet gewesen wären, daß eine solche Abhandlung sie hätte umstürzen können. Es wäre wohl angemessener gewesen, dem abweichenden Urtheil das freie Wort zu gönnen, als sich in Geschmackssachen ein Monopol erzwingen zu wollen, und Goethe handelte mit sich selbst im Widerspruch, wenn er dem ästhetischen Urtheil, welches durch die Aufführung der verschiedenartigsten Stücke aus allen Zeiten, Ländern und Gattungen erst frei werden sollte, durch dieses Machtwort wieder Fesseln anlegte. Dieser Versuch mußte das Mißvergnügen steigern; man konnte sich unter einem Scepter, der auch dem ästhetischen Gefühl und Kunstgeschmack seine Regeln vorschrieb, nicht behaglich fühlen.

Doch Kotzebue fand nicht nur seine Stücke ohne seine Zustimmung verkürzt, seine Gegner bevorzugt und seine Ansichten unterdrückt, sondern sich gleichzeitig durch Zurücksetzung seiner Person aufs empfindlichste beleidigt. Er wünschte in jenen Abendzirkel aufgenommen zu werden, und ein Hoffräulein, welches sich für ihn interessirte, wußte auch andere Mitglieder der Gesellschaft zu gewinnen. Goethe aber, welcher das heraufziehende Ungewitter schon von Ferne beschwören wollte, drang durch, daß in den Statuten der Gesellschaft ein neuer Zusatz beliebt wurde, daß es ohne vorhergegangene allgemeine Zustimmung der übrigen Mitglieder nicht erlaubt sein solle, einen Fremden oder Einheimischen in die Gesellschaft mitzubringen. Kotzebue sah ein, daß dieses neue Gesetz gegen Niemanden anders, als gegen ihn, gegeben sei, und er fühlte sich von dieser Gesellschaft ausgeschlossen zu sein, um so mehr verletzt, da bald ein Bonmot Goethe's zu seinen Ohren kam, welches den eiteln Mann aufs höchste reizte. Bekanntlich besteht zu Japan neben dem weltlichen Hof des Kaisers auch ein geistlicher des Dalai Lama oder des Patriarchen, der im Stillen oft noch größern Einfluß, als jener, ausübt. Nun sagte Goethe scherzend: „Es helfe dem Kotzebue zu nichts, an dem weltlichen Hof zu Japan aufgenommen zu sein, wenn er sich nicht auch zugleich bei dem geistlichen Hofe daselbst einen Zutritt zu verschaffen wisse." Allerdings konnte Goethe damit

nichts anderes meinen, als jenen Abendzirkel, in welchem er und Schiller den Vorsitz führten.

Aus Groll faßte er den Plan, jenen Zirkel zu sprengen, und er gedachte hiezu den allgemeinen Enthusiasmus für Schiller zu benutzen, indem er diesen als Oberhaupt der deutschen Poesie förmlich krönen wollte. Die zunehmende Unzufriedenheit der ihm geneigten Damen jenes Kränzchens diente seiner Absicht. Als die Bittgesuche dieses weiblichen Theils der Gesellschaft für die Aufnahme Kotzebue's, die bald im Ernst, bald im Scherz wiederholt wurden, noch immer nicht aufhörten, wurde Goethe verdrießlich, und äußerte, entweder müsse man dem aufgestellten Gesetze treu bleiben, oder man solle lieber die ganze Gesellschaft aufgeben, was vielleicht nm so räthlicher sei, da eine zu lang fortgesetzte Treue der Ritter für die Damen allerdings etwas Beschwerliches, wo nicht gar Langweiliges mit sich führe.

So lagen die Verhältnisse günstig für einen entscheidenden Streich, den durchzuführen Kotzebue die Hauptrolle übernommen hatte. Und in der That konnte das Geschäft in keine geschicktere und geübtere Hände kommen. Es galt, den bescheidenen Schiller durch einen öffentlichen Akt auszuzeichnen, und den Lorbeerkranz von Goethe's alternder Stirne auf sein jüngeres vielgeliebtes Haupt zu legen. Die Verherrlichung des Dichters sollte am fünften März in dem neuen Weimar'schen Stadthause vor sich gehen. Der Direktor der Zeichenakademie, Krause, leitete die künstlerische Anordnung des Ganzen. Man dachte sich zu dem Ende eine große Exhibition von mancherlei auf ihn und seine Werke bezüglichen Darstellungen aus. Scenen aus den Haupttragödien Schiller's sollten vorangehen, und im Kostüme der handelnden Personen gesprochen, dem Ganzen nicht nur zur Einleitung dienen, sondern die Gemüther auch auf die Haupthandlung vorbereiten.

Die liebenswürdige Gräfin von Einsiedel, welche Goethe in jenen geistreichen Abendunterhaltungen ritterlich zu seiner Dame eigens erkoren hatte, übernahm freiwillig die Rolle der Jungfrau von Orleans; Fräulein von Imhoff konnte sich dem Antrag

die schottische Königin darzustellen, nicht entziehen, die Dichterin Sophie Mereau, eine Freundin Schiller's, wollte gewisse Theile der Glocke vortragen, und in anderer Art beschäftigten sich die übrigen Theilnehmenden. Kotzebue selbst wollte zweimal erscheinen, zuerst als Vater Thibaut in der Jungfrau, und sodann als der Meister in der Glocke. In der letztern Rolle lag es ihm insonderheit ob, die aus Pappe verfertigte Form der Glocke mit seinem Hammer mächtig entzweizuschlagen. Wenn die Form zersprang, sollte auf überraschende Weise die Büste Schiller's zum Vorschein kommen, und in demselben Augenblick der anwesende Dichter selbst von zarten Händen gekrönt werden.

Nach allen diesen so glücklich getroffenen Anstalten, sagt Falk, dem wir die breite Erzählung dieses Vorhabens verdanken [1], konnte niemand an dem glänzendsten Erfolge zweifeln. In den ersten Häusern herrschte die regeste Thätigkeit: man war mit dem Kostüme, mit dem Einlernen der Rollen auf's eifrigste beschäftigt. Der gefällige Wieland hatte zugesagt, sich beim Feste einzufinden. Von der liebenswürdigen Prinzessin Karoline, nachheriger Erbprinzessin von Meklenburg, hatte man sich ebenfalls das Wort zu verschaffen gewußt. Auch Schiller wurde auf das verbindlichste angegangen, sagte jedoch einige Tage zuvor in Goethe's Hause: Ich werde mich wohl krank schreiben. Goethe erwiederte damals kein Wort. Schiller war in einer mißlichen Lage und es war ihm nicht wohl bei der Sache. Er sah das Verfängliche der Rolle, welche man ihn spielen lassen wollte, wohl ein; und von der andern Seite nahm er auch Anstand, sich dieser Huldigung zu entziehen. Zu viele ihm werthe Menschen beeiferten sich, ihm hiedurch eine Freude zu machen, und es gab unter denselben viele bessere Männer, als der, welcher zufällig an der Spitze stand. Die ganze Weimar'sche Societät war in Aufregung. Aller Augen sollten von dem unpopulären Goethe auf Schiller gelenkt werden. Wenn das in Erfüllung ging, so mußte Schiller's Verhältniß zu seinem Freunde gewiß leiden oder doch erschüttert werden. Es fehlte nicht an besonnenen

[1] Goethe, aus näherm persönlichen Umgange dargestellt, Aufl. 2., S. 173. ff.

Freunden, die zu ihrem größten Leidwesen eine Spannung zwischen beiden ausgezeichneten Geistern weissagten.

Die Vorbereitungen zum Feste waren so weit gediehen, daß man zu einer brieflichen Verhandlung mit den Vorstehern der Bibliothek über Schiller's von Dannecker gearbeitete Büste schritt[1], welche daselbst aufbewahrt stand und die man auserkoren hatte, aus der zerschlagenen Glocke hervorzutreten. Hier aber ergab es sich, daß man einen Rechnungsfehler begangen hatte. Man hielt Goethen, wie er selbst sagt, „doch für allzu gutmüthig, daß man ihn selbst zur Mitwirkung aufforderte." Die Büste wurde abgeschlagen, weil man noch nie eine Gypsbüste von einem Feste unbeschädigt zurückerhalten habe. Zudem, schrieb Meyer an Krause, entstehe, was den guten Geschmack anbelange, noch die Frage, ob sich Schiller durch Darstellung seiner Glocke in Pappe so geehrt fühle, als man zu erwarten scheine. So heftig nun dieser Schlag die Gemüther traf, so erwartete sie doch ein noch schlimmerer. Als man sich nämlich den Tag vor der Aufführung an den Bürgermeister Schulze wandte und ihn höflichst um die Schlüssel zum Saale des neuen Stadthauses ersuchte, ertheilte dieser im Namen des Magistrats die Antwort: das Aufschlagen des dramatischen Gerüstes im neuen Saale des Stadthauses sei schlechterdings nicht zuläßig, dieser sei erst ganz frisch eingerichtet und dekorirt, man könne ihn daher zu einem solchen tumultuarischen Beginnen nicht einräumen. Alle Gegenvorstellungen, Bitten, sogar Anerbietungen des Schadenersatzes waren erfolglos. Der Bürgermeister blieb unbeweglich, und als er bald nach dieser pflichtgemäßen Amtserfüllung den Titel eines Weimar'schen Rathes erhielt, sagte Frau von Wolzogen witzig mit Anspielung auf das Schlußwort von Wallenstein's Tod: „Billig hätte man unter sein Diplom Rath Piccolomini schreiben sollen."

So war also einer eigenmächtigen Regung zu Liebe und Haß gründlich begegnet, und der Vater Thibaut, obgleich ein großer Meister in der Intrigue, hatte dieses Mal

[1] Es ist hier ein Gypsabdruck der kleinern Büste zu verstehen, denn die berühmte kolossale verfertigte Dannecker erst nach Schiller's Tode, s. unten im 9. Kapitel gegen Ende.

noch einen größern gefunden. Vielleicht aber stünde Goethe höher da, wenn er über Privatgefühle erhaben, diesen Huldigungsakt gebilligt und sogar befördert hätte, und das wäre auch am klügsten gewesen, denn die Verehrung wäre von dem Freunde verjüngt zu ihm selbst zurückgekehrt, wenn die Größe des Menschen die Ansprüche des Dichters und die Macht des Ministers überragt hätte. Schiller konnte scherzhaft schreiben: „Der fünfte März ist mir glücklicher vorübergegangen, als dem Cäsar der fünfzehnte." Der Vorfall aber brachte eine große Störung zunächst in der höhern Societät hervor und die Zuckungen und Erschütterungen erstreckten sich von hieraus schnell durch alle Stufen der Gesellschaft in der kleinen Residenz. Schiller war seinen Verehrern gestiegen, man ersetzte ihm die Ehre, die man ihm hatte öffentlich erweisen wollen, jetzt innerlich durch die Gesinnung; Goethe aber war nicht beliebter geworden. Beide strebten in gewohnter Weise mit einander weiter, gleich als ob nichts vorgefallen wäre.[1]

Im September desselben Jahrs 1802 war es, wo Schiller in den Adelstand erhoben wurde, und man könnte diese Standeserhöhung mit der beabsichtigten Festlichkeit in Verbindung bringen. Einflußreiche Verehrer konnten auf wohlgeneigte Personen des Hofes einwirken, daß ihm die beabsichtigte Anerkennung auf eine ganz andere Art ersetzt wurde, und selbst die, welche eine öffentliche Gemüths- und Volkshuldigung von ihm abwehrten, mochten jetzt auf ein legitimes Anerkenntniß dringen. Der laute Enthusiasmus und die allgemeine Bewegung in Weimar mußten auch für den Herzog ein Anlaß werden, dem Dichter seine Hochschätzung glänzend an den Tag zu legen; denn der Herzog war es, der ihm den Adelsbrief vom kaiserlichen Hofe in Wien auswirkte. Es lag hierbei auch noch der besondere Wunsch zu Grunde, daß Schiller und seine Gattin bei jeder Gelegenheit am Hof erscheinen könnten. Und dieser Umstand war auch wohl der größte Vortheil, den ihm diese Gunst des Herzogs brachte. In seinem nahen Verhältnisse

[1] Falk (Goethe, aus näherm persönlichen Umgang S. 195 ff.) theilt uns ein mit Laune geschriebenes satyrisches Gedicht mit, welches eine Dame zur Verfasserin hat und worin jener ganze Vorfall in's Komische und Heitere gezogen wird.

mit dem herzoglichen Haus und weil er in eine adelige Familie geheirathet hatte und mit vielen Adeligen in Beziehung lebte, mußte es ihn oder wenigstens seine Frau bisweilen unangenehm berühren, daß sie nicht hofgerecht und ebenbürtig erschienen. Auch Goethe und Herder hatten durch ihren Fürsten den Adelsbrief erhalten; Wieland, dem er ebenfalls angetragen war, hatte ihn nicht angenommen. Schiller konnte oder wollte wegen seiner äußern Lage die ihm zugedachte Ehre nicht abweisen, obgleich sie, von einer andern Seite, wenigstens eben so viel Bedenkliches hatte, als jene poetische Krönung im neuen Stadthaus. Der Herzog beauftragte den Geheimerath von Voigt, bei dem Wiener Hof um die Standeserhöhung Schiller's einzukommen, und dieser machte in seinem Gesuch geltend, daß Schiller's historische Schriften in der gelehrten Welt mit Beifall aufgenommen worden seien, und daß besonders seine Gedichte dem Geiste der deutschen Sprache und des deutschen Patriotismus einen neuen Schwung gegeben, so daß er um das deutsche Vaterland und dessen Ruhm sich allerdings Verdienste erworben habe. Schiller, dem diese Personalien vor ihrer Absendung von Voigt mitgetheilt wurden, erwiederte am 18. Juli 1802: „Auf's schönste danke ich Ihnen, verehrtester Freund! für das brillante diplomatische Testimonium, das Sie mir ertheilen. Es ist freilich keine kleine Aufgabe, aus meinem Lebenslauf etwas herauszubringen, was sich zu einem Verdienst um Kaiser und Reich qualificirte, und Sie haben es vortrefflich gemacht, sich zuletzt an dem Ast der deutschen Sprache festzuhalten." [1]

Wie er selbst aber über diese Würde urtheilte und empfand, darüber ist uns zum Glück eine Stelle aufbewahrt, welche alles sagt. „Sie werden wohl", schreibt er an Wilhelm von Humboldt, „gelacht haben, da Sie von unserer Standeserhöhung hörten; es war ein Einfall von unserm Herzog, und da er geschehen ist, so kann ich es mir um der Lolo und der Kinder willen auch gefallen lassen." [2]

So war also der Dichter des Posa, der Bürger der französischen Republik ein deutscher Edelmann geworden! Wenn

[1] Weimar's Album, S. 349.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 450.

aber der Frischadelige unter seinen neuen Standesgenossen als Emporkömmling gewöhnlich verachtet, gehaßt oder doch höchstens nur geduldet ist, und wenn eine Kluft zwischen ihm und seinen frühern Freunden und eine schiefe Stellung entsteht, indem die alten Bande sich lösen und die neuen nur lose sich knüpfen — wie hätte etwas der Art bei Schiller stattfinden können? Daß **Schiller** adelig geworden war, konnte sein Verhältniß zur Welt so wenig ändern, als etwas in ihm selbst. Wie **er** in den Geistern und Herzen der Menschen lebte, mußte diese leere äußere Würde entweder ganz unbeachtet bleiben oder den Eindruck des Lächerlichen machen. Er, der in allen Ständen, Religionen und Völkern nichts, als den Menschen gelten ließ, und der schon als Jüngling alle konventionelle Schranken durchbrochen hatte, um unsterblich „im **Ganzen** zu leben" — dieser republikanische Bürger der Welt und der Zeitgenosse aller künftigen Geschlechter mit dem Kennzeichen Einer kleinen Klasse beehrt, als ein **ihr** Angehöriger! Diese Sensation hat Einer, der selbst von Stand ist, in trefflichem Humor ausgesprochen [1]:

„Er und sein Schicksal.

Deutscher Barde, frei und groß!
Seltsam fiel dein Lebensloos:
Ward'st gefeiert und gepriesen,
Ward'st verketzert und verwiesen;
Angestaunt in deinem Streben,
Und der Armuth preisgegeben;
Dumm gelobt und dumm getadelt,
Und zuletzt auch noch geadelt! —
Ach, vergib dem Vaterland,
Meister, seinen Unverstand!"

Die freundliche Aufnahme, welche Schiller von allen Seiten erfuhr, führten den Wunsch herbei, sich durch Ankauf eines Hauses in Weimar ganz einheimisch zu machen, wo er sich so behaglich fühlte, daß er die Stadt nicht wieder zu verlassen dachte. Seit mehrern Jahren hielt sich ein Engländer, Mellish mit seiner Familie abwechselnd in Weimar und in Dornburg bei Jena auf. Mit dieser Familie pflogen Schiller und seine Frau längst einen freundschaftlichen Umgang, denn Mellish war ein gebildeter Mann und widmete der Literatur

[1] Gotth. August von Maltitz im Schiller's Album, S. 140.

eine vorzügliche Theilnahme, wie er denn die Maria Stuart ins Englische übersetzt hatte. Nun war er im Falle, sein Haus in Weimar veräußern zu wollen, welches auf der mit Baumreihen bepflanzten Esplanade lag. Schiller, um dieser Sorge ein für allemal überhoben zu sein, brachte das Haus käuflich an sich. Es war obschon klein, doch für seinen Hausstand geräumig genug, neu, bequem und freundlich gegen die Sonne und das Grüne gerichtet: was konnte er mehr wünschen! Das Haus kostete 7200 Gulden. „So hoch sind hier die Häuser im Preis", schreibt Schiller an seine Schwester, „und nach diesem Preise reguliren sich fast alle andere Lebensbedürfnisse." Er bezog die obere Etage allein. Seine Zimmer hatten die Morgen- und Mittagssonne. Ein karmoisinseidner Vorhang war vor dem Fenster angebracht, wo sein Arbeitsstuhl stand. Der röthliche Schein, pflegte er zu sagen, belebe seine produktive Stimmung. Bei dieser neuen Einrichtung mußte ihm doppelt daran gelegen sein, sein kleines Besitzthum in Jena, welches ihm schon längst lästig gewesen war, wieder los zu werden. Er verkaufte also durch Griesbach's Vermittelung Garten und Gartenhaus, erhielt aber nur den Ankaufspreis von 1150 Thalern, so daß das auf Verbesserungen verwandte Geld verloren war.

Aber diese ganze Habilitirung in Weimar sollte ihm vorerst nur Unruhe und Noth machen. Die Beschäftigung mit natürlichen Dingen und namentlich mit ökonomischen Angelegenheiten verdarben ihm die freie produktive Stimmung und die gute Laune. Hatte er sich lange genug mit den Mitteln beschäftigt, sich den neuen Besitz zu verschaffen, so wuchsen ihm nun neue Sorge zu, wie er ihn seinen Bedürfnissen anpassen sollte. Als die Unannehmlichkeiten des Umzugs überstanden waren, da fing der sinnbetäubende Lärm erst an, „denn oben und unten ward gehämmert, und der Fußboden zitterte, ganz buchstäblich genommen, unter Schiller's Füßen." Erst im August wurde das Haus von Arbeitsleuten leer. Aber es kam noch ein besonderes Ereigniß dazu, welches ihm die erste Zeit seiner Wohnungsveränderung trübte und ihn mit Schmerz erfüllte. Er erhielt die Nachricht von dem schweren Krankenlager und bald von dem Tode seiner Mutter. Ihre Tochter

Luise, verheirathete Franckh, hatte die Erkrankte in Stuttgart abgeholt, um sie im Pfarrhause zu Cleversulzbach selbst pflegen zu können. Hier blieb sie, ungeachtet Schiller seinen Akademiefreund, den Arzt von Hoven ermächtigt hatte, sie nach Ludwigsburg zu bringen, indem er sich erbot, alles zu ihrer Verpflegung Nöthige mit Vergnügen zu bestreiten. „Deine so große Liebe und Sorgfalt für mich“, schrieb sie in ihrem letzten Brief an Schiller, „wird Gott mit tausendfachem Segen belohnen. — Ach so gibt es keinen Sohn in der Welt mehr!“ Sie litt Monate lang die heftigsten Schmerzen. Mit Thränen dankte sie Gott, daß er ihr solche gute Kinder gegeben. Zwei Tage vor ihrem Hinscheiden ließ sie sich das Medaillonbild ihres Sohnes geben, und drückte es an ihr Herz. Sie sprach oft von ihm mit der innigsten Rührung und mit dem frömmsten Dankgefühl. „In ihrem Glauben an Gott und ihren Erlöser“ — so schreibt ihre Tochter, die sie mit unbeschreiblicher Sorgfalt pflegte — „verharrte sie mit innigem Verlangen und mit einer Freudigkeit zu sterben, die über alles geht. O es ist lehrreich, am Sterbebette eines Christen zu stehen! Wie manchen Trost kann man da auffangen, wo alle Lebensauftritte geprüft und erwogen werden! Ich sprach hiervon oft Stunden lang mit ihr.“ Bei der Mauer des Friedhofes im einsamen Dörfchen, welches nicht weit von Weinsberg's Weibertreue liegt, ist der Hügel, unter welchem die Mutter des Dichters ruht. Der Platz war so gewählt, daß ihn die fromme Tochter von der Pfarre aus sehen konnte. Ein Pflaumenbaum breitet jetzt seine schützenden Aeste über diesen Hügel aus und der gegenwärtige Pfarrer des Orts, Eduard Mörike, ein jüngerer schwäbischer Dichter, ließ ein altes steinernes Kreuz, das vor Zeiten auf dem Grab einer Predigerfrau stand, auf die heilige Stätte setzen, mit der alles sagenden Inschrift: „Schiller's Mutter.“ Auf den Sohn machten die traurigen Nachrichten aus Schwaben den tiefsten Eindruck. Was ihm aus der Ferne zu thun möglich war, davon versäumte er nichts. Er überzeugte sich, daß die Mutter nirgends so gut aufgehoben sei, als bei der sorgenden Schwester, und damit die außerordentlichen Ausgaben mit Gemächlichkeit bestritten werden könnten, hatte er die Mutter mit den nöthigen Mitteln versorgt. Er verlangte

ausführlichen Bericht über ihren Zustand, über die letzten Stunden ihres Lebens. „Es tröstet und beruhigt mich, mich mit ihr zu beschäftigen, und mir das Bild der theuern Mutter lebendig zu erhalten.“ Er wünsche statt alles andern von ihren Effekten wo möglich etwas, das ihm ein bleibendes Andenken an die Verewigte sein könnte, und war dem Schwager sehr verpflichtet, daß er ihm aus dem Nachlaß ihren Ring bestimmte. „Es ist das Wertheste, was für mich hätte ausgewählt werden können“, schrieb er, „und es soll mir ein heiliges Vermächtniß sein.“ Und wie die fromme Todestrauer um unsere Geliebten uns immer zu dem Göttlichen treibt und das Unsterbliche in uns hervorhebt, so schrieb Schiller an seine Schwester: „O, liebe Schwester, so sind uns nun beide liebende Eltern entschlafen, und dieses älteste Band, das uns ans Leben fesselte, ist zerrissen. — O laß uns, da wir nun allein noch übrig sind, uns desto näher aneinander schließen! Vergiß nie, daß Du einen liebenden Bruder hast; ich erinnere mich lebhaft an die Tage unserer Jugend, wo wir uns noch alles waren! Das Leben hat unsere Schicksale getrennt, aber die Anhänglichkeit, das Vertrauen muß unveränderlich bleiben.“ Schiller's Mutter war an demselben Tag, am 29. April, gestorben, an welchem er sein neues Haus bezog! „Ich bin nicht wenig erschrocken“, schreibt er, „als ich dieses aus dem Brief des lieben Schwagers ersah, und es ist immer eine sonderbar traurige Verkettung des Schicksals.“

Die Mutter wurde am ersten Mai beerdigt und nach drei Jahren folgte er ihr im Anfang desselben Monats. Die zarte, innige Seite seines Wesens trat, mit einer gewissen wehmüthigen Vorahnuug verknüpft, ganz hervor. In allem, was er in dieser Zeit dichtete, lebt eine durch Trauer verklärte Seele, und auch in den geringfügigsten Dingen begegnet man dem liebenswürdigsten Menschen. „Als ich“, erzählt ein Bekannter des Dichters [1], „drei Jahre vor Schiller's Tod auf der Rückkehr aus Frankreich gegen Abend in Weimar angekommen war, wandelte ich nach seiner Wohnung, um ihn wieder zu sehen. Da fand ich ihn, seine Tochter Karoline auf

[1] Der Professor Schnorr von Carolsfeld, im Schiller's Album, S. 207.

den Armen, das Köpfchen an des Vaters Gesicht gelehnt, die Aermchen um dessen Hals geschlungen, in dem dämmernden Zimmer gleichsam tanzend herumschreiten. Dergestalt kam Schiller auf mich zu, auf das freundlichste mich begrüßend, und machte „Halt!" Nun, Karoline, sprach der glückliche Vater, aus dessen Augen himmlische Freude strahlte, gib doch dem Herrn eine Hand! Er ist ein guter Mann! — Das Kind sah mich mit seinen großen blauen Augen von der Seite forschend an und reichte mir langsam seine Hand, ohne übrigens seine Lage zu verändern. Nie wird dieses Lebensbild aus meiner Seele schwinden." Wer die kleine Karoline sehe, versicherte damals Schiller, habe Freude an ihr, und an ihrem Geburtstag, am eilften Oktober dieses Jahres, wo sie drei Jahre alt wurde, schrieb er: „Die Kleine blüht, wie die Gesundheit, und macht uns unbeschreibliche Freude."

Von den kleinen alltäglichen Leiden und Freuden des Familienlebens, in welchen gleichwohl der Mann zum Menschen reift und der Mensch von seiner schönsten Seite erscheint, kehren wir wieder zu Schiller's Schaffen und Gestalten zurück — von seinem Herzen zu seinem Genius.

Noch als Schiller an Maria Stuart dichtete, hatte er einen neuen dramatischen Stoff gefunden. „Ich bin diese Tage auf die Spur einer neuen möglichen Tragödie gerathen," schrieb er am 20. August 1799 an Goethe [1], „die zwar erst noch ganz zu erfinden ist, aber, wie mir dünkt, aus diesem Stoff erfunden werden kann. Unter der Regierung Heinrichs VII. von England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Eduards V. ausgab, welche Richard III. im Tower hatte ermorden lassen. Er wußte scheinbare Gründe anzuführen, wie er gerettet worden, fand eine Partei, die ihn anerkannte und auf den Thron setzen wollte. Eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte und welche Heinrich dem Siebenten Händel erregen wollte [2], wußte und unterstützte den Betrug,

[1] Der Brief ist bisher noch nicht gedruckt und mir durch Herrn Geheimerath Kanzler von Müller in Weimar mitgetheilt worden.

[2] Herzogin Margaretha von Burgund, Wittwe Karls des Kühnen und Schwester Eduards IV.

sie war es vorzüglich, welche den Warbeck auf die Bühne gestellt hatte. Nachdem er als Fürst an ihrem Hof in Burgund gelebt und seine Rolle eine Zeitlang gespielt hatte, manquirte die Unternehmung, er wurde überwunden, entlarvt und hingerichtet. Nun ist zwar von der Geschichte selbst so gut, als gar nichts zu gebrauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar, und die beiden Figuren, des Betrügers und der Herzogin von York, können zur Grundlage einer tragischen Handlung dienen, welche mit völliger Freiheit erfunden werden müßte. Ueberhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vortheile des historischen Drama's mit dem erdichteten vereinigte. Was die Behandlung des erwähnten Stoffs betrifft, so müßte man, däucht mir, das Gegentheil von dem thun, was der Komödiendichter daraus machen würde. Dieser würde durch den Kontrast des Betrügers mit seiner großen Rolle und seine Inkompetenz zu derselben das Lächerliche hervorbringen. In der Tragödie müßte er als zu seiner Rolle geboren erscheinen, und er müßte sie sich so sehr zu eigen machen, daß mit denen, die ihn zu ihrem Werkzeug gebrauchen und als ihr Geschöpf behandeln wollten, interessante Kämpfe entstünden. Es müßte ganz so aussehen, daß der Betrug ihm nur den Platz angewiesen, zu dem die Natur selbst ihn bestimmt hatte. Die Katastrophe müßte durch seine Anhänger und Beschützer, nicht durch seine Feinde, und durch Liebeshändel, durch Eifersucht und dergleichen herbeigeführt werden. Wenn Sie diesem Stoff im Ganzen etwas Gutes absehen und ihn zur Grundlage einer tragischen Fabel brauchbar glauben, so soll er mich bisweilen beschäftigen, denn wenn ich in der Mitte eines Stücks bin, so muß ich in gewissen Stunden an ein neues denken können." Goethe antwortete [1]: „Der neue tragische Gegenstand, den Sie angeben, hat auf den ersten Anblick viel Gutes, und ich will weiter darüber nachdenken. Es ist gar keine Frage, daß wenn die Geschichte das simple Faktum,

[1] Briefwechsel Th. 5, S. 163.

den nackten Gegenstand hergibt und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer daran, als wenn man sich des Ausführlichern und Umständlichern der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genöthigt, das Besondere des Zustandes mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen und die Poesie kommt in's Gedränge."

Warbeck wurde durch die Jungfrau von Orleans überwogen, und wir hören von jenem Plane nichts mehr, als nach Beendigung dieses Trauerspiels. Am 28. Juni 1801 berichtet Schiller: „Das Schauspiel (Warbeck) fängt an sich zu organisiren, und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehen. Der Plan ist einfach, die Handlung rasch, und ich darf nicht besorgen, ins Breite getrieben zu werden." Demnach nahm er, wie sein Notizenbuch vermeldet, den Plan zu diesem Stück am vierten Juli ernsthaft vor, und kehrte von mancherlei Abhaltungen am dreißigsten September desselben Jahrs abermals zu ihm zurück.

In Schiller's Nachlaß finden sich der vollständige Plan und einige fragmentarische Scenen des Warbeck.[1] Aus diesen interessanten Studien sehen wir, daß sich die ganze Handlung in Brüssel begeben sollte, innerhalb weniger Tage. Der bekannte Lambert Simnel (welcher damals schon vor einem Decennium von Heinrich VII. gefangen und zu einem Küchenjungen gemacht worden war) findet sich hier als vorgeblicher Eduard von Clarence in Brüssel ein, will sein Recht durch ein Gottesurtheil erhärten, wird im gerichtlichen Zweikampf mit Warbeck besiegt und stirbt, nachdem er seinen Betrug eingestanden. Auch den wirklichen Eduard von Clarence, den letzten Plantagenet (von dem uns die Geschichte meldet, daß er fortwährend bis zu seiner Enthauptung 1499 im Tower gefangen saß) läßt der Dichter hier Hülfe suchend mitten unter den falschen Prätendenten auftreten. Gegen diesen wird vom Botschafter des Königs Heinrichs VII. von England ein Mordanschlag eingeleitet, aber Warbeck wird sein Erretter. Warbeck erfährt von einem Grafen, welcher von England kommt, und den er bisher für seinen Vater gehalten

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 695 ff. Oktavausg. B. 7, S. 377).

hatte, daß er ein natürlicher Sohn Eduards IV., ein geborner York, sei. „Da löſ't ſich ihm das Räthſel ſeiner dunklen Gefühle, das Knäuel ſeines Schickſals entwirrt ſich auf einmal." Er wirft die Laſt ſeiner bisherigen qualvollen Rolle von ſich und verbindet ſich mit Eduard Plantagenet, um gemeinſchaftlich ihre Rechte an den engliſchen Thron geltend zu machen. Die Prinzeſſin von Bretagne, eine Verwandte der Margaretha, darf jetzt die Seinige werden, und das Stück endigt ſich zur allgemeinen Zufriedenheit und unter den beſten Ausſichten der Anhänger der weißen Roſe. Der Geſchichte zufolge war Perkin Warbeck bekanntlich der Sohn eines getauften Juden, fand bei dem Könige von Schottland, Jacob IV., eine günſtige Aufnahme, erhielt von dieſem eine ſchöne Verwandte zur Gemahlin, bis er endlich nach mehrern mißlungenen Unternehmungen auf England bei der Stadt Exeter gefangen, eingekerkert und ſpäter erhängt wurde.

Das Schauſpiel wäre, wie ſelbſt das kahle Schema hinlänglich zeigt, außerordentlich reich an ergreifenden Situationen geworden und hätte einen guten Zuſammenhang und trefflichen Abſchluß gehabt. Auf eine Unwahrſcheinlichkeit wäre der Leſer, wenn es hinlänglich motivirt geweſen wäre, wie Warbeck überhaupt eine ſolche Betrügerrolle zu übernehmen verleitet wurde, ſchwerlich geſtoßen; nur das ſieht man nicht ein, was den Verlobten der Princeſſin Adelaide von Bretagne, den Prinzen von Gothland, bewegen konnte, ſich an der beabſichtigten Ermordung des Herzogs Eduard Plantagenet zu betheiligen. Das Anziehendſte des Stücks aber liegt offenbar darin, daß Warbeck eine beſſere Rolle ſpielt, als er ſelbſt weiß und, daß aus dem geheimnißvollen, tiefen Gefühl ſeiner guten Sache ihm eine Würde, ein Muth und ein Edelſinn zufließen, welche ihn weit über einen bloßen Betrüger hinaus heben. Das wäre der bedeutſame, originelle Grundgedanke des Ganzen geworden. Hier würde das Stück ſeine Wurzeln in das dunkle Reich des Verhängniſſes getrieben haben. Aber das Schickſal wäre hier nicht als etwas Verderbliches, ſondern als ein dunkler gewaltiger Drang in der eigenen Bruſt dargeſtellt worden, welchem der Menſch ahnend, halbverſtehend auch dann folgt, wenn er

nicht das Rechte wählt. In diesem Fall fehlt er nur darin, daß er die Bestimmung, die in ihm wohnt, bloß einseitig aufgreift und falsch auslegt. Warbeck wußte, daß er ein Betrüger war — und dennoch konnte er sich nimmermehr für einen Betrüger halten; sein deutliches Verstandesbewußtsein sprach anders, als sein tiefstes Gefühl, bis dieses endlich im Grunde Recht behielt, bis es ihm endlich offenbar wurde, daß er seither nicht eigentlich andere, sondern nur sich selbst getäuscht hatte. In diesen Zwiespalt stellte der Dichter seinen Helden mitten hinein; und wenn er seine Arbeit vollendet hätte, würde er gewiß eine Reihe eigenthümlicher Töne aus der Tiefe der menschlichen Natur hervorgelockt haben.

Warum dieses Schauspiel ein bloßer Plan blieb, können wir nur vermuthen. Die Dresdner Reise kam dazwischen, und endlich wurde es durch eine neue Idee, die Braut von Messina, verdrängt. Daß Schiller schon während seines Aufenthalts in Dresden sich mit der letztern Tragödie beschäftigte, möchten wir der Frau von Wolzogen nicht gerne glauben. [1] Denn er selbst kündigt die feindlichen Brüder erst am 10. März 1802 an: „Ein mächtigeres Interesse, als der Warbeck, hat mich schon seit sechs Wochen beschäftigt und mit einer Kraft und Innigkeit angezogen, wie es mir lange nicht begegnet ist. Noch ist zwar bloß der Moment der Hoffnung und der dunklen Ahnung, aber er ist fruchtbar und viel versprechend, und ich weiß, daß ich mich auf dem rechten Wege befinde." Hätte er sich schon im vorigen Herbst mit diesem Drama ernstlich getragen, so hätte er sich nicht in dieser Weise äußern können. Es ist anzunehmen, daß gerade die Dresdener Reise und sein dortiger Verkehr mit den liebsten Freunden ihn von dem Pseudo-Richard abziehen halfen. Hier wurde sein Gemüth besonders sanft und lyrisch gestimmt, und als er nun wieder nach Hause zurückgekehrt war, konnte er dem neuen Stücke noch weniger Geschmack abgewinnen, als früher. Denn Warbeck lag überhaupt nicht in der dramatischen Richtung, in welcher Schiller begriffen war, und dieses war der Hauptgrund, warum er diesen Plan einstweilen noch zurücklegte, bis später

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 224.

ein ähnliches Sujet, der Demetrius, an seine Stelle trat. Der Warbeck wäre doch eigentlich ganz im neuern dramatischen Genre gelegen; das Problem wäre der Konflikt mit gegebenen gesellschaftlichen Formen gewesen, und nur die psychologischen Räthsel und Seelenzerwürfnisse des Helden hätten an etwas Verhängnißvolles erinnert. Nun hatte Schiller seit dem Wallenstein darnach gestrebt, das Fatum in die neuere Tragödie einzuführen, was wir ihn in drei verschiedenen Gestalten versuchen sahen. Ehe er dieses ganze Gebiet verließ, um sich zur reinen modernen, zur objektiv historischen Gattung zurückzuwenden, war es ihm gleichsam geboten, auch noch ein reines antikes Stück zu schreiben. Diesen dramatischen Kreis mußte er geschlossen und ausgefüllt haben, ehe er in einen andern treten konnte. Nicht nur über dem Helden des alten Dichters, sondern auch über dem Dichter selbst waltet das Schicksal, und sein Genius ist allein in der Nothwendigkeit frei. Nur mit einem ganz antiken Stück bestieg Schiller die höchste Stufe dieses ganzen Wegs, nachdem er bisher in verschiedenen Gestalten nur eine Verbindung des Antiken mit dem Modernen unternommen hatte.[1]

Aber warum griff er jetzt nicht zu den Malthesern? Den frommen Sohn hatten die schmerzlichen Nachrichten, die er seit Anfang des Jahrs über seine geliebte Mutter erhielt, innig, sanft, weich gestimmt. Wie konnte er bei diesem Seelenzustand die Malthesern brauchen, in denen sich früher nur der, jedes zärtlichen Gefühls entbehrende Heroismus seiner Seele einen Ausdruck suchte? Er bedurfte vielmehr eines Stoffes, in dem er die ganze momentane Lage seiner Seele entfalten konnte, und in dem, wie in den beiden vorhergehenden Dramen Frauen die Hauptpersonen waren, so daß der Männer-Trilogie des Wallenstein drei Frauen-Dramen nachfolgten. Er erfand sich daher einen neuen Stoff nach den Bedürfnissen seines Herzens, welche gerade damals, als seine Mutter rettungslos darniederlag, eine größere Herrschaft über ihn hatten, als seit langer Zeit.

Zu dem oben genannten Verhängniß des Dichters gehörte es auch, daß er seit seiner Dresdner Reise lange nicht zur

[1] Siehe Theil 4, S. 333 ff.

gewohnten strengen Beschäftigung zurückkehren konnte. Während Goethe mit der größten Leichtigkeit aus Zerstreuungen und Genüssen zur poetischen Thätigkeit einlenkte, hielt es Schillern außerordentlich schwer, sich nach der kleinsten Abhaltung wieder zur Arbeit zu sammeln. So klagt er noch am Ende Juni 1802, daß es ihm seit jener Abwesenheit noch nicht habe glücken wollen, sich zu fixiren und über einen Geist der Zerstreuung Herr zu werden, welcher sich seiner bemächtigt habe. Natürlich mußte die Außenwelt auf den Einsiedlerischen, wenn er sich ihr einmal hingegeben hatte, einen tiefern und störendern Eindruck ausüben, als auf den Weltmann. Wer sich gegen das Leben sicher stellen will, muß sich entweder ganz aus ihm zurückziehen, oder sich gegen seine Einflüsse durch lange Gewohnheit abstumpfen. Daher ließ er sich von Goethe, welcher damals abwesend war, den Schlüssel zu seinem Garten und Gartenhaus übermachen, um hier seine Tragödie auszuarbeiten. Doch bald kam wieder ein Katarrhfieber, welches auch seine ganze Familie ergriff, und sie alle in den schlechtesten Zustand versetzte. Von nun an ging es aber mit der neuen Tragödie vorwärts, so daß sie in kürzerer Zeit, als vielleicht irgend ein anderes Stück, vollendet wurde.

Am letzten Abend des Jahres 1802 hatte er, wie Frau von Wolzogen erzählt, das Vergnügen, die Braut von Messina im Kreise der Seinigen vorlesen zu können; auch seine Schwiegermutter war zugegen. Er versprach, in Zukunft jeden Sylvesterabend mit einer neuen Tragödie zu feiern.

„Ich habe noch bei keiner Arbeit so viel gelernt," schreibt er, „als bei dieser." Wie er aber jedes Werk immer bis zur möglichsten Vollendung hinauftrieb, und nicht eher seine bildende Hand zurückzog, bis er sich möglichst genug gethan; so widmete er dem Drama noch die ersten fünf Wochen des Jahres 1803. Auch waren, nach seiner sprungweisen Art zu dichten, noch manche Lücken im ganzen Stücke auszufüllen — „ein," wie wir gerne glauben mögen, „mißliches und nicht erfreuliches Geschäft." Bei dieser Ueberarbeitung thaten sich noch verschiedene bedeutende Motive hervor, und so konnte er denn die Tragödie in dieser verbesserten Form am vierten

Februar 1803 in einer gemischten Gesellschaft dem Herzog von Meiningen vorlesen, dessen Geburtstag hierdurch zugleich gefeiert wurde. „Diese Vorlesung," schreibt er, „von der ich mir nur eine sehr mäßige Erwartung machte, weil ich mir mein Publikum nicht dazu auswählen konnte, ist mir durch eine recht schöne Theilnahme belohnt worden, und die heterogenen Bestandtheile meines Publikums fanden sich wirklich in einem gemeinsamen Zustande vereinigt. Die Furcht und der Schrecken erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft, auch die sanftere Rührung gab sich durch schöne Aeußerungen kund; der Chor erfreute allgemein durch seine naiven Motive und begeisterte durch seinen lyrischen Schwung, so daß ich, bei gehöriger Anordnung, mir auf den Brettern eine bedeutende Wirkung von dem Chor versprechen kann." Auch dem Herzog von Weimar theilte er nun das Manuskript mit, und schickte Exemplare an die Theater zu Berlin, Hamburg und Leipzig. In Weimar kam die Braut von Messina schon am 19. März 1803 auf die Bühne. Goethe gab die Rolle der Fürstin Isabella der Madame Wolf, welche durch dieselbe zuerst ihr großes Talent für die Tragödie beurkundete. Schiller verwandte besonders darauf viele Mühe, daß sogleich im Anfang beim Erscheinen beider Chöre ein kriegerischer, taktmäßiger Tritt zum Marsch, den das Orchester spielte, eine Art von Kriegstanz im Geiste der Alten, dargestellt, und daß dieses Verfahren durch das ganze Stück balletmäßig beobachtet wurde. Er war durch die Vorstellung sehr befriedigt, und als in der letzten Scene der todte Prinz hergetragen wurde, sagte er zu seiner Umgebung: „Dieß ist nun doch wirklich ein Trauerspiel." Als das Stück zu Ende war, mußte der Dichter eine sonderbare Beifallsbezeugung erfahren. Ein junger Doktor der Philosophie rief ihm vom Balkon ein lautes Lebehoch zu. Schiller aber gab sein Mißfallen durch vernehmliches Zischen deutlich genug zu erkennen, und das Publikum stimmte mit ein. Der junge Gelehrte erhielt auch auf Anlaß des Hofes wegen dieser unschicklich angebrachten Beifallsbezeugung[1] von der Polizei

[1] Goethe nennt sie im Briefwechsel (Th. 6, S. 185) „eine verwünschte Akklamation."

einen Verweis; er suchte sich später im Literaturblatt des Morgenblatt's, [1] mit Nennung seines Namens dadurch zu entschuldigen, daß er versicherte, er habe dieses Vivat auf Ersuchen der im Schauspiel zahlreich anwesenden Jenenser Studenten gebracht.

Iffland zeigte den Empfang des Werks mit den Worten an: „Die Braut von Messina ist eine erhabene Dichtung, die mein ganzes Wesen erschüttert hat. Es ist nicht für die Menge geschaffen, was Ihr Geist hat von sich ausgehen lassen, und wie ich diesen Geist empfinde, soll die Vorstellung zu Tage legen, unbekümmert, welche Gegenwirkung die Menge darbieten mag.“ Ueber diese Vorstellung selbst berichtete er am 18. Juni 1803: „Am 14. und 16. ward die Braut von Messina mit Würde, Pracht und Bestimmtheit gegeben. Gegenfüßler? Etliche! — Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste. Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten, wie ein Wetter, sich über das Land. Gott segne und erhalte Sie und Ihre ewig blühende Jugendfülle!“ Diesem Urtheile stimmt auch Zelter bei: „Wenn ich bedenke,“ schreibt er an Goethe, „daß unsere Truppen Jahr aus Jahr ein, tagtäglich sich mit den sogenannten Hausmannsstücken, mit dem Studium des ordinären, leicht faßlichen, familiären Wesens tummeln müssen und eine Menge des gemeinsten Stadt- und Lokalwesens, das fast nur auf die Wochentage paßt, im Munde führen sollen; so gestehe ich meine Verwunderung, wie sie sich so geschickt anzustellen verstehen, und Schiller selber würde nicht mit den einzelnen Theilen unzufrieden sein.“

Da zu derselben Zeit der Goethe'sche Genius nach langem Feiern plötzlich, Alle überraschend, mit seiner natürlichen Tochter hervortrat, und dieses Stück auf die Bühne brachte, so herrschte im Publikum, die lebhafteste Begeisterung für das Theater und der größte Enthusiasmus für die Männer, welche sich um dasselbe verdient zu machen, nicht ermüdeten.

[1] Dezemberheft 1822 Nro. 104. Vergl. Döring's Leben Schiller's, S. 213.

Drittes Kapitel.

Die Braut von Messina.

Als Schiller im Jahr 1798 an seinem Wallenstein dichtete, hörten wir ihn [1] sich dahin äußern, er werde es sich gesagt sein lassen, keine andere als historische Stoffe zu wählen; frei erfundene würden seine Klippe sein.

Diesen Grundsatz hatte er im Jahr 1802, wo er einen ganz frei ersonnenen Stoff zum Grunde der Braut von Messina legte, durchaus verlassen, und schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß dieses Trauerspiel und Wallenstein auf entgegengesetzten Enden liegen. Doch führt ein sicherer, allmählig ansteigender Weg durch die zwei in der Mitte liegenden Stücke von dem einen Drama bis zu dem andern: alle vier Tragödien sind von Einem Entwickelungsgang umschlossen, welchen der Dichter mit Wallenstein betreten und mit der Braut von Messina ganz zurückgelegt hatte. Die neue Tendenz, welche sich zuerst im Wallenstein zeigte, aber sowohl in diesem Schauspiel, als in der Maria Stuart und in der Jungfrau sich nur unter gewissen Beschränkungen, in jedem Stücke verschieden, geltend machen konnte, ist in der

[1] Siehe Theil 3, S. 351.

Tragödie, welche jetzt unserer nähern Betrachtung vorliegt, zur Selbstständigkeit gelangt.

Die Jugenddramen sind alle mitten in die natürlichen Kräfte und Affekte der Menschenbrust und des irdischen Lebens gestellt, aus welchem unerschöpflichen Gebiet allein der Dichter uns seine gigantischen Gestalten und gewaltsamen Zeichnungen vorführt. Die Menschen stehen auf sich selbst, und haben von ihres Gleichen, nicht von dem Schicksal, zu leiden, statt dessen nur der Zufall durch das leidenschaftlich bewegte Leben spielt. Als Schiller seine zweite dramatische Laufbahn betrat, fühlte er auf Anlaß der Griechen und einer veränderten Lebensansicht das Bedürfniß, einen höhern, übersinnlichen Gehalt in seine Werke zu ziehen, in die natürliche Welt eine ideale Ordnung der Dinge zu tragen, das irdische Spiel des menschlichen Daseins durch überirdische Mächte zu bereichern, zu vertiefen, zu befestigen und hierdurch der pathetischen Menschenwelt, welche der Dramatiker darstellt, eine ahnungsvolle Aussicht ins Unendliche zu geben. Das Ewige sollte der ideale Boden der Handlung, der bedeutsame Hintergrund der dramatischen Figuren werden. Das Schauspiel erhob sich also über das Moralische, in welchem die Schiller'sche Denkweise es in seiner ersten Periode durchaus befangen hielt, zu religiösen Interessen, die aber doch so frei und rein menschlich gehalten werden mußten, daß sie das Aesthetische nicht beeinträchtigten.

Durch Einführung dieses idealen Elements sollte aber die Tragödie nicht allein an Gehalt bereichert, sondern vorzüglich in ihrer gesammten Kunstform veredelt und über die gemeine Wirklichkeit und knechtische Naturnachahmung erhoben werden. Hierauf war seit Wallenstein Schiller's Augenmerk und Streben vornehmlich gerichtet, und die verschiedenartigen Stücke, welche er von da an dichtete, lassen sich alle aus dieser höchsten Tendenz ableiten. Sie sind nur verschiedene Versuche, diesem idealen Kunstdrang die entsprechendste poetische Gestalt zu geben. Wenn es ihm in seiner ersten Periode hauptsächlich um sittlich-politische Gedanken oder um Charakteridealisirung seiner Helden zu thun war, so wandte sich jetzt sein Idealisirtrieb von diesem Stoffe der

Handlung vorzüglich auf die Form des Schauspiels. Unablässig sann und versuchte er, wie die Tragödie über das Natürliche, welches man auf Lessing's Autorität gemeinhin für die höchste Richtschnur der Dichtkunst ansah, zu einem selbstständigen Dasein erhoben werden könnte, ohne sich in das trocken Verstandesmäßige oder in das Phantastische zu verirren.

Schiller erfand und gebrauchte zum Behuf dieser Reform ein Hülfsmittel nach und zu dem andern. Zu dem Ende führte er, wie wir wissen, die rhythmische Sprache auf die Bühne zurück. Die Poesie sollte durch sich selbst und ihre eigenthümliche Wahrheit gelten, und fortan so wenig durch die sogenannte Illusion wirken, daß sie sich im Gegentheil selbst für Spiel und Schein ausgab. Besonders aber sah er sich, um der Tragödie die höchste Ausbildung zu geben, nach Symbolen um. Durch jene hohe Symbolik, welche er an Goethe's natürlicher Tochter bewundert, sollte der ganze Inhalt behandelt, alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines idealen Ganzen werden, so daß alles Kunst sei und dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit ergreife.[1] In diesem Sinne schreibt er an Goethe schon am 29. Dezember 1797, im Drama werde die gemeine Naturnachahmung am besten durch Einführung symbolischer Behelfe verdrängt werden, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehöre, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden solle, die Stelle des Gegenstandes verträten. In diesem Begriff des Symbolischen in der Kunst scheine ihm viel zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde.

Solche symbolische Mittel sind offenbar im Wallenstein vorzüglich das Schicksal mit der Astrologie, in der Maria Stuart die katholische Religion, in der Jungfrau von Orleans die Wunder, in der Braut von Messina der Chor mit dem

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 452.

Schicksal. Von dem Wunderbaren rühmt Schiller ausdrücklich selbst, daß es gegen den Stoff gleichgültiger, und, weil es, wie die Musik in der Oper, selbst das Pathos in ein freieres Spiel setze, für den ächten poetischen Eindruck und den idealen Gehalt empfänglicher mache.[1] Von dem Chore aber urtheilt Humboldt ganz im Sinne des Dichters: „Er ist die letzte Höhe, auf der man die Tragödie dem prosaischen Leben entreißt, und vollendet die reine Symbolik des Kunstwerks[2].“

Wenn man die verschiedenen Mittel und Weisen erwägt, wie Schiller in diesen vier Tragödien uns das Ewige zur Anschauung brachte, muß man seine unermüdliche Erfindungsgabe wahrhaft bewundern. Dabei liegt am Tage, daß mit jedem folgenden Stücke diese Symbolik sich erweitert und bereichert und die ideale Behandlung sich steigert, bis sie in der Braut von Messina die höchste Stufe ersteigt. Vom Wallenstein an wurde Schiller, weil er jedesmal den Zweck des Symbolisirens auf eine wirksamere, zweckmäßigere Weise zu erfüllen suchte, in der Kunstform immer idealer, bis er im Chor der Braut das umfassendste und stärkste Organ fand, jene Symbolik im Großen rein durchzuführen und die ganze Tragödie in eine ätherische Region emporzuheben. Die Schicksalsidee ist der Faden, welcher dünner oder stärker durch alle Stücke läuft, außerdem hat jedes seine besondern „symbolischen Behelfe,“ das folgende deren mehr, als das vorhergehende, bis endlich die Braut von Messina ganz in eine symbolische Behandlung aufgenommen wurde.

Wie daher Schiller durch die vier Dramen der ersten Periode einen gewissen sittlich-politischen Gehalt ausmaß, so durchlief er jetzt in den vier ersten Tragödien der dritten Periode ein gewisses Gebiet von Kunstformen, und wenn er früher endlich bei einem kosmopolitischen Drama anlangte, so schloß er jetzt mit einem antiken.

Daß er auch ein solches dichtete, war natürlich und unter den vorhandenen Bedingungen nothwendig. Der Keim davon lag schon im Wallenstein, und die beiden folgenden

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 398.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 465.

Dramen nährten und entfalteten diesen Keim. Schon mit dem Wallenstein übernahm er die Verpflichtung einer Tragödie im antiken Stil, die er jetzt erfüllte. Er mußte sich in allen Formen versucht haben, ehe er sich bleibend für Eine entschied. So leitete ihn bei jedem poetischen Unternehmen über die Sache hinaus noch eine philosophische Rücksicht. Es war dem denkenden, sich mit wachem Bewußtsein selbst führenden und erziehenden Künstler nicht allein um das Produkt, sondern es war ihm noch weit mehr um die Einsicht in die Operation des Producirens, um die Kenntniß des Umfangs seines Genies, „gleichsam um die Philosophie seines Geschäftes" zu thun. „Ich habe es nicht vergessen," schreibt er an Humboldt,[1] „daß Sie mich den modernsten aller neuen Dichter genannt, und mich also im größten Gegensatz mit allem, was antik heißt, gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständniß abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir zu eigen habe machen können." Es hatte für ihn einen unbeschreiblichen Reiz und das tiefste Interesse, durch jedes neue Stück die Biegsamkeit seines Geistes zu erproben; und seit er die Philosophie nicht mehr theoretisch ausbildete, waren es noch solche Selbstprüfungen, durch welche er sie praktisch ausübte und auf sich selbst anwandte. Hatte er doch vor seiner Rückkehr zur dramatischen Dichtung während seiner lyrischen Periode aus demselben Trieb nach Universalität den Plan zu einer romantischen Erzählung in Versen gefaßt, wie aus einem merkwürdigen Briefe an Humboldt vom 5. Oktober 1795 hervorgeht.[2] Sogar die realistische Behandlung im Wallenstein und manche kleinere, im Goethe'schen Stile verfaßte Gedichte entsprangen aus demselben Trieb, sein Wesen in ein fremdes Gebiet hinein zu erweitern.[3]

Daß diese Ansicht über den Ursprung der Braut von Messina richtig ist, bezeugt, aus dem Munde des Dichters, Böttiger im Schiller's Album:[4]

[1] Briefwechsel, S. 448.
[2] Siehe Theil 3, S. 282.
[3] Siehe Theil 3, S. 285 f., und S. 341 f.
[4] S. 31. Vergleiche Theil 4, S. 279.

„Was zur Unsterblichkeit führt, nannte der Heros Versuch;“

und ebendasselbe bestätigt auch Solger:[1] „Schiller's Braut von Messina ist, wie er selbst in einer Gesellschaft in Weimar gesagt hat, ein Versuch, einen romantischen Stoff antik zu behandeln und besonders uns wieder eine Idee von dem alten Chore zu geben.“ Nur muß man statt „romantischen Stoff“ wohl „reinmenschlichen Stoff“, setzen, womit Solger's Hauptanklage gegen unser Stück fällt. Denn die Liebe, was doch wohl hauptsächlich das Romantische sein soll, hat der Dichter durchaus reinmenschlich aufgefaßt und behandelt. Daher wirft Humboldt in einem Briefe an Schiller, weit entfernt in der Braut von Messina ein romantisches Sujet zu finden, nachdem er dieses Stück beurtheilt hat, die Frage auf, ob nicht auch das Romantische einer Ausführung in ächt antiker Kunstform fähig wäre, und darin nicht für uns das Höchste bestehen sollte? und er räth dem Dichter, mit seinen neuen Anforderungen wieder einen durch seinen Umfang mühsam zu bewältigenden Stoff, welcher etwa so groß sei, wie die Jungfrau, zu behandeln.[2] Doch kann ein solches Kunstwerk nicht an und für sich, sondern nur in Bezug auf seinen Urheber und eigentlich nur von diesem ein Versuch genannt werden, und man hätte sehr Unrecht, wenn man mit Solger dergleichen Versuche Akte der Willkühr heißen wollte. Vielmehr werden wir unser Trauerspiel als die langsam und naturgemäß gereifte Frucht des von griechischem Geiste genährten, sich eigenthümlich bestimmenden Genius zu betrachten haben. Und sind in diesem Sinne nicht die meisten Kunstwerke der modernen Zeit Versuche?[3]

Für die drei vorhergehenden Stücke hatte der Dichter ein reiches und zum Theil sprödes historisches Material zu überwältigen, und er war deßwegen gleich beim Anfang dieser Arbeit froh, ein Ganzes vor sich zu haben, welches leichter

[1] Solger's Briefwechsel, Bd. 1, S. 106.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 474 und S. 477.

[3] „Ich will nicht läugnen“, schreibt Schiller über sein Drama, „daß mir ohne eine größere Bekanntschaft, die ich indessen mit dem Aeschylus gemacht, die Versetzung in die alte Zeit schwerer würde angekommen sein.“

zu übersehen und leichter zu regieren sei. Auch sei es eine dankbarere und erfreulichere Aufgabe, einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen zu reichen und zu breiten Gegenstand einzuschränken.[1] Er war der argen Qual des Historischen müde und freute sich, ein Sujet für seine reifen Kunstforderungen erdacht zu haben, wie ehemals in den Räubern einen Gegenstand für seinen Seelendrang.

So sehr einfach ist aber die Fabel des Gedichtes nicht, obgleich auf wenige Personen beschränkt.

Ein fremdes nordisches Geschlecht, welches vor Alters von Westen her zur See nach Messina gekommen und hier gastlich aufgenommen worden war, hatte sich zum Herrn über die bis dahin freien Einwohner gemacht. Schiller dachte an die normannische Herrschaft in Sicilien, und er nahm an, daß sich der tragische Brudermord ungefähr zur Zeit, als die sogenannten Großgrafen unter Roger II. den Königstitel erhielten, im Jahr 1130, und etwas später zugetragen habe.[2] Der jüngstverstorbene Beherrscher dieses eingedrungenen Stammes hatte dem eigenen Vater dessen Braut gewaltsam entrissen und zu seiner Gemahlin gemacht. Der Beraubte schleuderte grauenvolle Flüche auf das Haupt seines Sohnes und dessen Nachkommenschaft. Die Erfüllung des Fluches verkündigte sich durch die Träume der Verehlichten. Der Fürst sah im Traum zwei Lorbeerbäume aus seinem hochzeitlichen Bette wachsen und zwischen beiden sich eine Lilie erheben, welche zur Flamme ward, die der Bäume Gezweig und das Gebälk ergreifend, schnell das ganze Haus verzehrte. Von diesem seltsamen Gesichte erschreckt, befrug er einen stern- und vogelkundigen arabischen Magier, welcher erklärte, wenn seine Gemahlin von einer Tochter entbunden werden würde, werde diese ihm seine beiden Söhne tödten und seinen ganzen Stamm vertilgen. Die Gemahlin hatte, als sie sich schwanger fühlte, ebenfalls einen Traum. Ein himmelschönes Kind spielte im Grase, ein Löwe kam aus dem Walde und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 158.

[2] Böttiger's Erläuterungen der Kupfer zur Braut von Messina, in dem Taschenbuch der Minerva für das Jahr 1814.

ließ die frisch erjagte Beute aus dem blutigen Rachen schmeichelnd in den Schooß des Kindes fallen, und ein Adler schwang sich aus den Lüften und legte ein zitterndes Reh ebenfalls in den Schooß des Kindes. Löwe und Adler legten sich hierauf fromm gepaart zu des Mädchens Füßen nieder. Ein Mönch, bei welchem die Fürstin Rath und Trost zu finden pflegte, deutete ihr das Gesicht: sie werde einer Tochter genesen, die ihr der Söhne streitende Gemüther in heißer Liebesgluth vereinen werde. Als die Tochter geboren war, gab der Vater den Befehl, sie ins Meer zu werfen. Die Mutter dagegen, im Vertrauen auf die scheinbar gute Verheißung des Mönches, rettete das geliebte Kind durch den verschwiegenen Dienst ihres treuen Dieners Diego, und ließ sie als das gottverheißene Werkzeug des Friedens zwischen ihren Söhnen Don Manuel und Don Cesar, mit denen seit den zarten Knabenjahren ein unglückseliger Bruderhaß aufgewachsen war, in einem Kloster der heiligen Cäcilia, welches hinter einem Waldgebirge des Aetna versteckt lag, heimlich erziehen. Der Diener machte von Zeit zu Zeit den Boten zwischen Tochter und Mutter, und nur einmal sah diese, der mächtigen Stimme der Natur folgend, in frühern Tagen ihre Tochter, die sich im Schauspiel ihrer „göttlichen Gestalt“ erinnert. [1]

Auch nachdem der Fürst gestorben ist, läßt sie ihre Tochter noch in der sichern Freistatt verborgen, weil, wie sie sagt, der Bruderzwist auf dem Grab des kaum entseelten Vaters von neuem wüthend sich entflammte und der Versöhnung nicht Raum noch Stätte gab. [2] Erst drei Monate nachher, als sie nach der drohenden Aufforderung der Aeltesten Messina's durch ihr mütterliches Flehen ihre Söhne zu einer Zusammenkunft in dem väterlichen Schloß zu Messina und zur Versöhnung bewogen hatte, schickt sie den bewährten Diener ins Kloster, um sie zurückzuführen. Aber schon fünf Monate vor dieser Zeit, als der Vater noch regierte, hatte Don Manuel Beatricen kennen lernen und war seitdem durch die

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 518. 2. m. (Oktavausg. Bd. 5, S. 483).

[2] Ebendaselbst, S. 518. 2. m. (Oktavausg. B. 5, S. 460).

innigste Liebe mit ihr verbunden. Sie war sich hinsichtlich ihrer Abstammung ein Geheimniß, und Don Manuel hatte ihr seine Geburt verhehlt und sich für einen armen Ritter ausgegeben. Unterdessen ließ der Bote seit einigen Monaten — seit dem Tod des Fürsten — geheimnißvolle Winke fallen, daß der Tag, wo sie zu den Ihrigen zurückkehren würde, nicht mehr ferne sei, und sprach es endlich deutlich aus, daß mit der nächsten Morgensonne sich ihr Schicksal entscheidend lösen werde. Dieser Aenderung, die ihm Unglück zu drohen scheint, will Don Manuel zuvorkommen. Er entführt die Geliebte in der Nacht, welche diesem Tag der Entscheidung und der Zusammenkunft mit dem Bruder vorherging, aus ihrem Kloster, und bringt sie nach Messina, in einen einsamen Garten, unfern vom Kloster der Barmherzigen, um sie von da als Fürstin in die Hofburg seiner Väter einzuführen. Er trennt sich nur von ihr, um zur Versöhnung mit dem Bruder zu eilen. Aber auch dieser war kurz vorher gegen seine ungekannte Schwester in heftigster Liebe entbrannt, seit er sie bei der Leichenfeier des Vaters in der Schloßkirche[1] sah, bei welchem Feste sie, durch einen verhängnißvollen Herzensdrang getrieben, unter dem Beistande des alten Dieners zugegen gewesen war. Damals rief den Don Cesar der Messe Hochamt zum Gebet und als er sich von den Knien erhoben hatte, war sie seinen Augen entschwunden. Aber am Tage unserer Tragödie, in der Stunde der Zusammenkunft mit dem Bruder, bringt ein ausgesandter Späher Botschaft, daß er die Verlorne gefunden: er hatte sie eben in der Kirche der Barmherzigen entdeckt, wohin, als man zur Hora rief, aus ihrem nahen Garten zur Andacht zu gehen sie sich nicht hatte enthalten können. Don Cesar eilt, nachdem er sich mit seinem Bruder versöhnt, sogleich nach dem Garten, entdeckt sich ihr als Fürsten von Messina und erklärt sie rasch vor dem Chor, den er zum Zeugen nimmt,

[1] Die Kirche, in welcher die Todtenfeier stattfand, muß dieselbe sein, zu welcher die große Flügelthüre der Säulenhalle im Schauspiel führt, denn man sieht am Schlusse desselben durch die geöffnete Flügelthüre den Sarg des Bruders auf dem Katafalk, welcher noch von jener Festlichkeit her aufgerichtet steht.

für seine Braut. Jetzt kehrt der ausgesandte Diener zu der Fürstin mit der Schreckensbotschaft zurück, daß die Tochter in der vergangenen Nacht aus ihrem Kloster verschwunden und vermuthlich von Korsaren geraubt worden sei. Isabella ruft ihre Söhne auf, die Schwester, von deren Dasein und Raub sie in derselben Stunde Nachricht erhalten, auszuforschen, zurückzubringen und zu rächen. Don Manuel, welcher aus einigen Aeußerungen der Mutter und des Boten Verdacht geschöpft hat, die vermißte Schwester könnte vielleicht seine Geliebte sein, eilt, um sich Licht und Gewißheit zu verschaffen, zu ihr in den Garten. Er hört eben zu seinem Entsetzen von ihr, daß sie bei dem Todtenfest des verstorbenen Fürsten gewesen und der Gegenstand der Liebe seines Bruders sei. Da kommt Don Cesar, um seine Braut dem fremden Schutz des Chors zu entziehen. Er findet Beatricen in den Armen des Bruders, und ersticht ihn aus blinder Eifersucht, indem er sich von ihm betrogen und verrathen wähnt. Beatrice wird auf Don Cesar's Befehl der Mutter gesandt, welche in ihr die Tochter erkennt. Aber auch der Leichnahm Don Manuel's wird gebracht, und als bald nachher Don Cesar auftritt, klärt sich alles auf, und der Mörder tödtet sich selbst, um seine Schuld zu büßen und den Fluch des Hauses zu lösen. Hiermit endigt die Tragödie, welche Einen Tag lang bis in die Nacht hinein dauert[1], während der Schauplatz zweimal die geräumige Säulenhalle des fürstlichen Schlosses und zweimal ein Garten mit der Aussicht auf's Meer ist.

Schlegel bemerkt, daß diese ganze Fabel aus zwei Hauptbestandtheilen zusammengesetzt sei, aus dem Bilde des Eteokles und Polynices, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter um den Alleinbesitz des Throns streiten, und aus den zwei durch Liebeseifersucht zum Brudermord getriebenen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent von Leisewitz.[2] Wohl haben alle vier Stücke den

[1] Cesar sagt S. 526. 2. (Oktavausg. Bd. 5, S. 518) zum Chor:

„An's Werk denn eilet ungesäumt! Noch diese Nacht
Vollende sich das mitternächtliche Geschäft."

[2] Vorlesungen über dramatische Dichtung, Th. 3, S. 413.

Bruderhaß miteinander gemein, und in allen ist der jüngere Bruder der stürmische und gewaltsame; die drei neuern stimmen auch darin zusammen, daß die Brüder sich in der Liebe zu Einem Gegenstand begegnen. Aber von dieser ganz allgemeinen Aehnlichkeit des Stoffes abgesehen, die eben so wohl eine zufällige, als eine nachgeahmte sein könnte, ist Schiller's Stück so neu und eigenthümlich in der Anlage, Charakterzeichnung, in der ganzen poetischen Fassung und Ausführung, daß man es mit jenen Schauspielen gar nicht vergleichen kann, oder wenn man es mit ihnen zusammenstellt, nur den ungeheuern Abstand deutlich inne wird. Zumal das verständig nüchterne Stück von Leisewitz und das formlos rohe von Klinger, welche andere Gemeinschaft haben sie mit dem gehalt- und seelenvollen Kunsterzeugniß Schiller's, als jenen allgemeinsten Grundzug des Stoffes? An ein Rivalisiren mit Euripides, an ein Streben, ihn zu überbieten, rc. ist nicht zu denken. Mit dessen Phönicierinnen und mit Leisewitzens Julius von Tarent war übrigens Schiller wohl bekannt, er hatte einen Theil des ersten Stückes ins Deutsche übersetzt und das letzte war in seiner Jugend sein Lieblingswerk gewesen.[1] Auch Klinger's Schriften hatte er gelesen. „Sage dem General Klinger," schrieb er am 4. September 1803 an seinen Schwager in Petersburg, „wie sehr ich ihn schätze. Er gehört zu denen, welche vor fünf und zwanzig Jahren zuerst und mit Kraft auf meinen Geist gewirkt haben. Diese Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich."

Einen größern Einfluß, wenigstens auf die Komposition der Fabel, möchte ich dem König Oedipus von Sophokles zuschreiben. Hören wir Schiller's eignes Zeugniß:[2] „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff aufzufinden, welcher von der Art das Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin jen-

[1] Siehe Theil 1, S. 29. und Theil 2, S. 105 f.
[2] Briefwechsel mit Goethe, Th. 3, S. 289. ff.

seits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüth ganz anders afficirt, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so komplicirt und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten! Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigne Gattung und es gibt keine zweite Spezies davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist, und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist." [1]

Nach diesem Muster, so weit es auf einen anderweitigen Stoff anwendbar war, ist die Braut von Messina ersonnen und gebildet. Den bei weitem größten Theil der Begebenheit, den Fluch des Ahnherrn, den doppelten Traum der Eltern und dessen doppelte Auslegung durch den Araber und den Mönch, den Tod des Vaters, die Verbergung der Tochter durch die Mutter und ihr Zusammentreffen mit den Brüdern, hat der Dichter in die Vergangenheit vor die Tragödie gelegt und sich nur die ganz einfache Katastrophe des Ganzen zur Darstellung aufbehalten. Dann hat das Orakel, hier die Auslegungen der Träume, deren Widersprüche sich zuletzt in Einer Wahrheit begegnen, einen gleich großen Antheil an der Handlung, als an dem König Oedipus des Sophokles, weßwegen dieses Orakel auch zweimal,

[1] Auch in späterer Zeit kam Schiller auf die Tragödie zurück, und beabsichtigte bei Gelegenheit einer neuen englischen Tragödie von Walpole, the mytherious Mother, sich über das Gesetz und die Forderungen der ganzen Gattung auszusprechen (Briefwechsel Th. 4, S. 142). Frau von Wolzogen (Schiller's Leben, Th. 2, S. 237) erzählt, daß er einmal geäußert habe, man müsse eine dem Hause des Atreus und des Laius ähnliche Familie erfinden, durch die sich eine Verkettung von Unglück fortziehe.

im zweiten und letzten Akte des Stückes,[1] erwähnt wird, denn durch es ist alles vermittelt, von ihm hängt alles ab. Und endlich ist, wie bei Sophokles, die ganze Tragödie gleichsam nichts, als das verhängnißvolle Hervorbrechen eines verschlungenen Geheimnisses, an welchem, dem dunkel schaltenden Schicksal wider ihren Willen dienend, alle Personen der Handlung, jede nach ihrer Stellung und Sinnesweise, Theil nehmen.

Die Personen und das Fatum gleichen sich darin vollkommen, daß beide im Verborgenen wirken, dieses, um Verderben zu bereiten, jene, um sich Rettung oder Heil zu verschaffen. Nach dem Befehl des Vaters soll Beatrice (welche ihren Namen gleichsam durch eine Ironie des Schicksals trägt) heimlich getödtet werden, durch die Mutter wird sie, sogar noch nach dessen Tode, sich selbst ein Räthsel im Verborgenen gehalten. Don Manuel muß Beatricen seine Abkunft und, als ihn seine Mutter nach ihr fragt, wenigstens für den Augenblick die ganze Sachlage verbergen, als Grund jenes Geheimhaltens kann er nur anführen, daß es süß sei, das Geliebte mit ungehoffter Größe zu beglücken. Beatrice muß vor aller Welt fünf Monate lang ihren Umgang mit einem fremden Ritter, und vor diesem wenigstens das geheim halten, daß sie wider seinen Willen dem Leichenbegängniß des Fürsten beiwohnte, in welches Geheimniß sich der Diego mit ihr theilt. Sogar der geradeste Charakter, Don Cesar, ist nicht frei von dieser Heimlichkeit, die er an seiner Mutter verflucht und von der er sagt, daß sie all dieß Gräßliche verschuldet: er kann sich nicht entschließen, dem Bruder, mit welchem er sich doch eben versöhnt hat, das Geheimniß seiner Liebe zu entdecken. Jede Person hat vor der andern etwas zu verbergen, das Geheimhalten umspinnt alle Momente der Handlung. Das Glück der Liebe, ist Schiller's Lehre, wird durch das Geheimniß erhöht.[2] Aber hier hat Don Manuel's Weise, das Glück in „verschlossener Lade zu bewahren, und ihm das Schweigen zum Hüter zu setzen,"

[1] Wie Schiller selbst sein Trauerspiel in Akte theilte, sehe man in der bei Cotta 1840 erschienenen Nachlese zu Schiller's Werken, B. 3, S. 289 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 268 f.

noch eine verhängnißreiche Tiefe. Der dunkel geheimnißvolle Gang des nahenden Schicksals kündigt sich schon in dem verdeckten Betragen dieser Menschen an. Ein ähnlicher Character, wie in dieser ganzen, begegnete uns schon in der halben Schicksalstragödie des Wallenstein. Von diesem Helden gilt ebenfalls das, was Isabella von ihrem Gatten sagt und auf Don Manuel anwendet:

> „Der liebte
> Von jeher sich verborgen in sich selbst
> Zu spinnen und den Rathschluß zu bewahren
> Im unzugangbar fest verschlossenen Gemüth."

Die eben erwähnte Macht des Schicksals werden wir näher zu betrachten haben, da durch dasselbe die ganze Organisation der Tragödie und zum Theil die Charakteristik der Personen bedingt ist.

Die antike Schicksalsidee, mit welcher sich Schiller schon so lange trug und welche er in so vielen Gestalten vermittelnd darstellte, kam, wie schon oben bemerkt, erst in der Braut von Messina zur vollen Reife, und der Dichter selbst, scheint es, hatte sich dieser Idee für immer entledigt, nachdem er ihr einmal ihren vollständigsten Ausdruck gegeben hatte. Die Sphäre der mit Hinblick auf das Alterthum gedichteten Dramen war durchlaufen.

Man hat unsere Tragödie das Gegenbild der Jungfrau von Orleans genannt, denn in dieser walte das Bewußtsein der Freiheit und der sittlich-religiösen Begeisterung, in der Braut von Messina das Gefühl unserer Abhängigkeit vom Schicksal vor. Hier geht die Reihe der Trauerscenen, die uns vorgeführt werden, von einem unnatürlichen Haß zweier Brüder, und dieser von einem gräßlichen Fluch des Stammvaters der Familie aus:

> „Es ist kein Zufall und blindes Loos
> Daß die Brüder sich wüthend selbst zerstören,
> Denn verflucht ward der Mutterschooß,
> Sie sollte den Haß und den Streit gebären."

Der Fluch selbst war durch einen Frevel hervorgerufen, und

der Dichter stellt den Fall des Hauses als eine Strafe für eine begangene Missethat dar, er verwandelt das blinde Schicksal in eine rächende Nemesis. Das ist das Hochtragische im Laufe der Dinge, daß durch eines Einzigen Schuld ganze Geschlechter verderben. Es ist dieß die alttestamentliche Ansicht eines starken und eifrigen Gottes, der die Sünden der Väter heimsucht an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied. Böttiger erzählt nach Schiller's mündlichen Aeußerungen: [1] „Es gab eine leitende Idee, welche dem Dichter bei dieser Schicksalsfabel vorschwebte, und die er, der tiefe historische Forscher der großen Menschenfabel überhaupt, in den Begebenheiten ganzer Völker und einzelner Familien so oft bestätigt gefunden hatte. Es ist die Beobachtung, daß ein Volk, ein Geschlecht physisch und moralisch immer mehr ausarte, aber in dieser Ausartung auch schon den unvermeidlichen Fluch seiner Vorfahren trage, und endlich, wenn das Maß ganz voll sei, ohne Rettung untergehe. Es sei hier eine wunderbare Wechselwirkung; denn so wie es geschehe, daß selbst ausgeartete Kinder noch des Segens ihrer frommen und gerechten Vorfahren theilhaftig würden, so könnten Schuld und Ruchlosigkeit der Väter auch noch ein verderbendes Erbtheil für eine dem Anscheine nach schuldlosere Nachkommenschaft werden. Man müsse hier nur das Animalische, welches in der Fortpflanzung, in der Raçe liege und bei dem Menschen Stammcharakter heiße, von dem unterscheiden, was die frühe Angewöhnung, Erziehung, Beispiele dem Stämmchen noch überdieß einimpfen. Beides wirke gemeinschaftlich. Vieles liege gewiß schon im Blute. So wie es Familiengesichter und Familienkrankheiten gebe, so auch forterbende moralische Gebrechen und bei der zunehmenden physischen Schwäche auch ein moralisches Unvermögen. Der Sohn sinke dann immer unter den Vater, die Tochter werde noch schlimmer als die Mutter, denn beide gingen in schon ausgetretenen Fußstapfen. Und diese fortsündigende Schuld müsse endlich das Schicksal ermüden.“ 2c.

Um die Schwere dieses Verhängnisses, welchem das neue Atridenhaus erliegt, zu verringern, sind die Per-

[1] Taschenbuch Minerva für das Jahr 1814, S. 8 f.

sonen, die es erfahren, mehr oder weniger als strafbar dargestellt. Die Brüder unterhalten durch ihre eigenen Vergehungen das Verderben, dem sie durch die Flüche ihres Ahnherrn geweiht sind. Die Anfänge ihres Hasses verlieren sich zwar in das Dunkel der Kinderjahre, und während Euripides die Feindschaft des Eteokles und Polynices von der unersättlichen Herrschsucht des ersten und der dadurch entflammten Rachsucht des zweiten ableitet, läßt Schiller weise den Haß Don Cesar's und Don Manuel's aus dem Unbestimmten und Geheimen hervortauchen, weil im Unbestimmten und Geheimen das Verhängnißvolle liegt. Sie hassen sich, ehe sie es wollen und sich ihrer Abneigung deutlich bewußt sind, und ihre Feindschaft hat die längste Zeit kein festes Ziel. So ist auch eine Aussöhnung möglich, welche nicht einmal vorübergehend stattfinden könnte, wenn beide nach der Herrschaft trachteten. Dessen ungeachtet ist nicht allein der jüngere Bruder, sondern auch der ältere schuldig. Don Manuel versündigte sich durch die Entführung der Beatrice, wovon der Chor sagt:

„Aber sehr mißfällt mir dieß Geheime,
Dieser Ehe segenloser Bund,
Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
Dieses Klosterraubs verwegne That.“ [1]

Auch Beatrice ist nicht rein, und die Vorwürfe, die sie sich im Monologe macht, daß sie dem kühnen Entführer aus dem schirmenden Kloster gefolgt, daß sie den Schleier jungfräulicher Zucht zerrissen, daß sie wider den Willen des Geliebten sich in fremde Menschenschaaren gewagt, sind so wohl begründet, daß es unbegreiflich ist, wie man in ihnen eine leere Selbstanklage und ein bloßes Spiel des Dichters hat erblicken können. [2] Man sieht auch aus andern Stellen, z. B. wenn Don Manuel sagt, daß er mit der nächsten Morgensonne der Liebe goldne Frucht nicht mehr rauben werde, wie das Verhältniß war, welches man wohl mit dem des Harfenspielers zu seiner Schwester im Wilhelm

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 510. 1. o. (Oktavausg. B. 5, S. 443.)
[2] Böttiger in der Minerva für 1814, S. 43.

Meister vergleichen kann. Nur Isabella ist, nach der bürgerlichen Moral, unschuldig. Sie spricht: [1]

> „Den Rachegeistern überlass' ich
> Dieß Haus — Ein Frevel führte mich herein,
> Ein Frevel treibt mich aus — Mit Widerwillen
> Hab' ich's betreten, und mit Furcht bewohnt,
> Und in Verzweiflung räum' ich's — Alles dieß
> Erleid' ich schuldlos."

Doch wie es eine tragische Größe gibt, gibt es nicht auch eine tragische Schuld? Und gehört nicht hierzu der Versuch, durch unnatürliche Verstellung und kleinliche List das Verhängniß zu umgehen? So gibt Isabelle dem Chor Anlaß zu den Worten:

> „Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
> Der muß es selber erbauend vollenden."

Sie kann vor dem tragischen Gerichtshof nicht bestehen: das Unwürdige hätte sie von ihrem Gemahl nicht ertragen sollen.

Es ist ein erschütternder Zug in den Mythen der Alten, daß dem Unglücklichen sein Schicksal vorgedeutet wird, ohne daß er ihm zu entfliehen vermag. Er wird im Kampfe mit ihm nur seiner eigenen Kurzsichtigkeit und Ohnmacht inne, und kann es nur durch freie Unterwerfung versöhnen. In diesem Sinne hat der Scharfsinn Schiller's jene sich scheinbar widersprechenden Träume und Orakel erfunden, welche, richtig verstanden, zusammenfallen und durch eben die Mittel in Erfüllung gehen, welche dem Schicksal vorbeugen sollen. Aber der Dichter hat, wie im Wallenstein [2], die überirdische Macht auch in menschliche Motive verwebt, und überhaupt das Dämonische so weit, als möglich, ausgedehnt. Die Liebe ist durchaus Schicksalswerk, weßwegen Ramberg in den bildlichen Darstellungen zu unserer Tragödie den Amor durch die Erinnye auf den Altar gehoben werden läßt. Eine fliehende Hindin wird dem Ritter durch das Schicksal in den Weg geworfen, damit er in ihrer Verfolgung dem Unvermeidlichen entgegengeführt

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 525. 2. v. (Oktavausg. B. 5, S. 513).
[2] Siehe Theil 4, S. 27.

werde.[1] Schon die Art wie Don Manuel das Entstehen seiner Liebe schildert,[2] beweis't, daß diese etwas Verhängnißvolles ist:

> „Tief in die Seele drückt sie mir den Blick,
> Und umgewandelt schnell ist mir das Herz."

Noch deutlicher bezeugt diese dämonische Einwirkung Beatrice im Monologe: nicht frei habe sie ihr Schicksal gewählt, es habe sie gefunden; der Gott dringe zu verschlossenen Thoren ein, dem Dämon sei sein Opfer unverloren. Eben so wenig weiß Don Cesar Rechenschaft zu geben, wie es geschah, daß ihn der Lenker seines Lebens in einem festlich ernsten Augenblick mit der Liebe Strahl berührt. Als seine Mutter ihn fragt, was seine Wahl gelenkt, sagt er:

> „Wahl„ meine Mutter?
> Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
> Ereilt in der verhängnißvollen Stunde?"

Isabella selbst sieht in der Liebe ihrer Söhne „die unregiersam stärkere Götterhand, die ihres Hauses Schicksal dunkel spinne." Und es ist nicht zu läugnen, daß Schiller in dieser Tragödie der Liebe durchweg etwas so Tiefes und Hinreißendes durch diese Verarbeitung in das Verhängnißvolle einflößte, wie es sich sonst nirgends bei ihm findet, während er zugleich der sich verirrenden Geschlechtsliebe durch die dunkel geahnete Blutsverwandtschaft und das geheime Geschwister-Gefühl eine furchtbar rührende und unendlich anziehende Wahrheit unterlegte. Wie herrlich, wenn Don Manuel zu dem Bruder, welcher der Mutter theure Züge in ihm findet, sagt:

> „Und eine Aehnlichkeit entdeckt sich mir
> In dir, die mich noch wunderbarer rühret";

oder wenn die Jungfrau die Worte spricht, welche einen tiefern Grund haben, als sie selber weiß:

[1] Ueber diese alte, oft gebrauchte Maschinerie siehe Böttiger in der Minerva, S. 38. f.

[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 507. 1. u. f. (Oktavausgabe Bd. 5 S. 434).

„Nur ein Gott hat mich bewahrt,
Da der Jüngling mir, der fremde,
Nahte, mit dem Flammenauge,
Und mit Blicken, die mich schreckten,
Mir das Innerste durchzuckten,
In das tiefste Herz mir schaute —
Noch durchschauert kaltes Grauen
Da ich's denke, mir die Brust!
Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewußt."

Die Liebe schlägt hier ihre Wurzeln zugleich in die ewige Natur und in das ewige Schicksal. So kommt ihr eine Allmacht zu, deren Darstellung unserm Schiller unvergleichlich gelungen ist. Man lese die hieher gehörigen Stellen nach, und man wird das Ueberwältigende der Liebe schwerlich sonst so herrlich offenbart finden.

Wie das Schicksal die Liebe verderblich auf dem heiligen Herde der Natur entzündet, so stimmt eben diese Liebe die Brüder zur Aussöhnung, so daß der Orakelspruch, daß Isabella's Tochter ihr der Söhne streitende Gemüther in heißer Liebesglut vereinen werde, auch in dem Sinne, wie sie ihn versteht, von augenblicklicher Wahrheit ist. Des jüngern Bruders „wilden Sinn" hat das neue Gefühl verwandelt, welches einzig in ihm lebt, so kam er versöhnlich gestimmt zur Zusammenkunft. Don Manuel aber sagt selbst:

„Ich — habe keinen Haß mehr mitgebracht,
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.
Denn über allen ird'schen Dingen hoch
Schwebt mir auf Freudenfittigen die Seele" ɪc.

und er rühmt deßwegen von der Liebe, daß sie das Feindlichstreitende vermählen könne.

Wie in die Liebe, ist das Verhängnißvolle auch in andere menschliche Antriebe gemischt. Beatrice ist von kaltem Entsetzen ergriffen, als sie aus dem sichern Garten in die nahe Klosterkirche geht:

„Denn mich trieb's[1] mit mächt'gem Drang,
Aus der Seele tiefsten Tiefen,
Nimmer konnt' ich widerstehn.“

Und schon früher hat sie der Leichenfeier des Fürsten wider den Willen des Don Manuel beigewohnt. Denn

„Ich weiß es nicht, welch bösen Sternes Macht
Mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten.“

Der Diener, welcher sie hierin nach ihrem Wunsche unterstützte, entschuldigt sich vor Isabella:

„Ich hielt es für des Himmels eignes Werk,
Der mit verborgen ahnungsvollem Zuge
Die Tochter hintrieb zu des Vaters Grab.“

Eben so beziehungsreich und in die Nacht der Dinge eingreifend ist das geheimnißvolle Grauen, welches die Beatrice stets erfaßt, wenn sie den Namen des gegen sich rasenden Fürstengeschlechtes nennen hört. Die Dienerinnen des Schicksals sind die Erinnyen,

„Der Themis Töchter, die nie vergessen,
Die untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen.“

Diese unterirdischen Blut- und Fluchgöttinnen treten, als die ältern Ritter die Leiche des ermordeten Don Manuel herbeigebracht haben und die bethörte Isabella gotteslästernde Worte ausspricht, hörbar in das dem Verderben geweihte Haus ein, gleichsam um an dem Mörder die Strafe zu vollziehen. Der erste Chor sieht in heftiger Bewegung nach der Thüre und spricht:[2]

„Eherner Füße
Rauschen vernehm' ich,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen.
Ich erkenne der Furien Tritt.“

[1] Hier stoßen wir wieder auf jenes bedeutungsvolle es, wovon schon früher die Rede war, Theil 3, S. 300 f.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 524. 2. v. (Oktavausg. B. 5, S. 509).

Darnach läßt Ramberg auf dem Bilde, welches uns den Selbstmord des Don Cesar darstellt, die strafenden Rachegöttinnen als besänftigte Eumeniden, die furchtbare Tisiphone (Bluträcherin) mit verlöschender Fackel und zum Himmel gehobener Hand an ihrer Spitze, auf einer in Licht aufgelös'ten Wolke einherschweben, und auf einem andern Bilde sie dem fürstlichen Hause, in welches sie der Dichter einführte, auch wieder entschwinden, wie am Ende der Eumeniden des Aeschylus die ehrwürdigen Rachegöttinnen, nachdem Orestes entsündigt und des Blutbannes gerichtlich entbunden ist, aus dem Tempel in ihre unterirdischen Wohnsitze zurückkehren. Und der Dichter hätte allerdings, wie Böttiger bemerkt, durch eine ähnliche Schlußscene seiner Tragödie eine ächt poetische Auflösung geben können. Er zog es aber vor, sie ganz nach seiner Weise mit einer allgemeinen Wahrheit zu endigen. Der Vers: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht," erhebt uns, der Selbsttödtung des Don Cesar beistimmend, auf einen höhern Standpunkt; und die Schlußzeile: „Der Uebel größtes aber ist die Schuld," bezieht sich nicht allein auf Don Cesar, sondern auf alle Personen des Stücks.[1] So sind diese Schlußverse die Summe des Ganzen.

Wenn man demnach von einigen Stellen, von denen unten geredet werden soll, absieht, kann man durchaus nicht sagen, daß dem Schicksal die psychologische Wahrheit aufgeopfert sei. Die überirdischen Impulse sind mit den menschlichen Motiven in Zusammenwirkung gebracht, und die letztern verlaufen sich durch die erstern ins Unergründliche. Aber der Thätigkeit der Personen ist schon durch die Natur der Fabel ein geringer Spielraum gegeben. Das Schicksal beschließt alles, vollführt alles selbst durch die Gegenanstalten, die man macht, und steht überall im Hintergrund.

[1] In der Maria Stuart ist Mortimer anfangs anderer Meinung. Er spricht in seiner Liebeswuth zur Maria (Akt 3, Scene 6):

„Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut;"

aber er stirbt im entgegengesetzten Glauben (Akt 4, Scene 4):

„Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten."

Hier hätten wir also, wenn irgendwo, „das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen zermalmt," aber dürfen wir, so fragt man mit Recht, auch hinzusetzen, „welches den Menschen erhebt?" Was hat der Dichter gethan, um das Trostlose und Niederschlagende dieser Fabel zu mildern? Wodurch facht er das Vertrauen zur ewigen Geistes-selbstständigkeit, welche über jedes Schicksal triumphirt, in uns an? Er hat es uns selbst, in der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen [1] gesagt, nach welchem Gesichtspunkte er dichtete. „Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer, es sind Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen."

Ein solches Gemälde bezweckte der Dichter durch die furchtbare Selbstverdammung und freiwillige Aufopferung des Don Cesar am Schlusse der Tragödie aufzustellen. In der freiwilligen Abbüßung seiner Schuld durch den Tod sollte sich uns die Heiligkeit des Sittengesetzes und zugleich eine Geisteskraft leuchtend offenbaren, an welcher das Schicksal scheitert: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." Alles Frühere sollte uns die Macht des Schicksals und die Nichtigkeit des menschlichen Wesens zeigen, der Opfertod des Don Cesar dagegen aus dieser Niederlage die Herrlichkeit des Menschen emporsteigen lassen. Nicht zwar als einen moralisch großen Charakter, aber als einen ästhetisch großen Gegenstand, [2] der durch seinen Tod die ewige Gerechtigkeit versöhne, wollte der Dichter den Don Cesar darstellen, und in dieser idealen Verklärung allen Erdenjammer verschwinden lassen. Daher sagt Cesar im Hinblick auf seinen Bruder [3]

„Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein,
Und deine heil'ge Unschuld ungerächet
Im tiefen Grabe liegen? — Das verhüte
Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
Daß solche Theilung sei in seiner Welt."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1172. 2. m. (Oktavausg. B. 7, S. 523).

[2] Ueber diese Schiller'sche Unterscheidung siehe Schiller's Werke in E. B., S. 1166. 1. u. (Oktavausg. B. 11, S. 494).

[3] Ebendaselbst S. 528, 2, u. (Oktavausg. B. 5, S. 527).

Dem Entschluß Don Cesar's, sich zu tödten, stellt zuerst der Chor[1] und dann die Mutter eine Reihe bittender Gegengründe gegenüber, die sehr kunstvoll geordnet und vertheilt sind, und zuletzt neigt sich sogar Beatrice flehend an seine Brust, für seine Mutter zu leben und seine Schwester zu trösten. Es ist ausgemacht, daß die unsichtbare Kraft in uns nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie einer äußerlichen Gewalt und sinnlichen Antrieben leistet, und ich sehe daher nicht, wie man von dieser Stelle sagen konnte, der Dichter habe hier, wie auch sonst oft bei gewaltsamen, fast quälenden Momenten mit seiner ungeheuern Kraft zu viel Verschwendung getrieben und auf Unkosten des Zuschauers sich im Ueberfluß seiner Mittel gefallen, denn der arme Don Cesar werde von seinem ersten Entschluß an, zu sterben, bis wo er ihn wirklich ausführt, qualvoll gepeinigt und zugleich würden auch die Zuschauer auf die Folter gespannt.[2] Die Seelenstärke Don Cesar's tritt, wie gesagt, einzig und allein durch den Widerstand, welchen er den dringendsten Lockungen zum Leben entgegenstellt, recht hervor und zugleich hat der Dichter diese tragische Discussion, welche ich durchaus nicht zu gedehnt finden kann, sehr weise benutzt, um des Helden erhabene Denkweise und die Beweggründe seines Handelns anschaulich zu machen, welche seine That allein adeln können. Das Erhabene und Rührende ist der feste, freie Schritt, womit er zum Tode geht, die große Gesinnung und die siegenden Grundsätze, die er sogleich bethätigt, im Konflikt gegen die natürlichen, menschlichen Regungen, die gegen seinen Entschluß sich geltend machen — erhaben und rührend, sage ich, ist dieser ganze trefflich geschilderte Todesweg, und nicht eigentlich die kahle Selbsttödtung an und für sich. Nicht diese, sondern der Entschluß zu ihr ist seine Apotheose, durch welche seine Sprache, sein ganzes Wesen einen höhern Aufschwung nimmt. Endlich hat der Dichter

[1] Es ist der erste Chor, der Chor der Alten, welcher für diese ernstere Schluß-Verhandlungen und Betrachtungen bei Don Cesar zurückbleibt, nachdem der Chor der jüngern Ritter den Leichnam des Don Manuel weggetragen hat.

[2] Böttiger in der Minerva für 1814, S. 56 f.

in diesen Scenen auch das Versöhnende und Tröstliche, welches im Gefolge von Cesar's Opfertod ist, schon vor diesem möglichst vor Augen gestellt. Denn die alte Fabel der feindlichen Brüder sollte hier freundlicher als bei Euripides, gelös't werden, wo noch die Flamme ihres Scheiterhaufens

„Sich zweigespalten von einander theilte,
Ein schaudernd Bild, wie sie gestorben und gelebt.“

Dagegen werden, nachdem die Manen des Ermordeten gerächt sind, Don Manuel und Don Cesar „versöhnt auf ewig, in dem Haus des Todes friedlich zusammen ruhen,“ so daß die Wahrsagung, daß die Tochter der Söhne Herzen in heißer Liebe vereinigen werde, sich auch in dieser Beziehung erfüllt. Der Mutter, wenn sie sich zu ihrem gemeinschaftlichen Grabe flüchtet, wollen die Brüder — so verheis't es ihr, von dem großen Gefühl seines Entschlusses voll, Don Cesar — als Götter, wie des Himmels Zwillinge dem Schiffer leuchten, mit Trost nahe sein und ihre Seele stärken.

Dessen ungeachtet stimmen das Urtheil der Kritik und die Empfindung des unbefangenen Lesers darin überein, daß es dem Dichter nicht recht gelungen sei, uns mit einem frohen Bewußtsein unserer Freiheit zu entlassen. Die Tragödie erreicht ihr Ziel nicht. Es ist mehr Niederschlagendes, als Erhebendes in ihr. Die Grausamkeit und der Hohn des Schicksals haben sich unseres Bewußtseins so sehr bemächtigt, daß die versöhnende Stimme am Schluß überhört wird oder keinen Eindruck mehr macht. Die Versöhnungsstimme ist zu schwach und vielleicht auch nicht rein und klar genug.

Da Schiller einmal eine vollkommene Schicksalstragödie dichten wollte, so warf sich, scheint es, seine ganze Geisteskraft auf diesen Einen Punkt, so daß er die Wirksamkeit des Fatums zu groß und drückend machte. Die menschliche Thätigkeit beschränkt sich auf die Selbstaufopferung des Don Cesar und ist auch nicht so rein aufgegriffen und so bestimmt durchgeführt, daß sie einen tiefen Eindruck des Erhabenen machen könnte.

Zwar möchte ich es mit Frau von Stael eher für eine Schönheit, als für einen Fehler ansehen, daß in die

Beweggründe Cesar's, sich selbst zu tödten, auch Neid und Eifersucht aufgenommen sind. Die Mutter hat den Don Manuel ihren bessern Sohn genannt. Cesar will daher sterben, damit sie ihre Söhne nicht mehr unterscheide, damit ihre Thränen einem, wie dem andern gelten. Eben so macht ihn die Besorgniß, Beatrice möchte den Abgeschiedenen mehr lieben, als ihn, den Lebenden, eifersüchtig. Um den Bruder solle sie mit ihm trauern, nur um den Geliebten dürfe sie nicht weinen; diesen Vorzug, den sie dem Todten gebe, ertrage er nicht. Und als sie sich erklärt, selbst das vom Schicksal geforderte Opfer sein zu wollen, ist seine Seele tief verwundet:

„Wir mögen leben, Mutter, oder sterben,
Wenn sie nur dem Geliebten sich vereinigt."

Auch nachdem er in Beatrice seine Schwester erkannt hat, umfaßt er sie noch mit der zärtlichen Leidenschaft eines Liebhabers, und in dem Entschluß, seinen erschlagenen Bruder an sich zu rächen, wird er durch eben die mißgünstigen Gefühle bestärkt, die er immer gegen ihn gehegt hatte. Darin liegt eine erstaunliche Wahrheit und Tiefe, obgleich, man kann es nicht läugnen, durch die Beimischung solcher Motive seine Aufopferung an Erhabenheit einbüßt.

Aber wie? Die Schwester hat durch die Theilnahme, die sie auch für ihn an den Tag legt, seinen Entschluß beinahe wankend gemacht — in diesem Augenblick läßt sich ein Chorgesang hören, die Flügelthüre im Hintergrund wird geöffnet, er sieht den Sarg des Bruders und ersticht sich. „Dieser unwürdige Theaterstreich," sagt Solger, „entstellt das ganze Stück." Was kann man dagegen einwenden? Ein zufälliges Ereigniß führt die Entscheidung herbei, und da dieses Ereigniß ganz gut das Werk des Schicksals sein kann, so ist Cesar's Selbsttödtung keine freie That mehr.

Es ist außerdem in den Beweggründen dieser Handlung eine innere Unangemessenheit, durch welche ihre tragische Wirksamkeit abgestumpft wird. Cesar macht sich wegen der grausamen Ermordung seines Bruders nicht den geringsten Vorwurf, bis er erfährt, daß Beatrice seine Schwester ist. Dann erst spricht er

„Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester,
So bin ich schuldig einer Greuelthat,
Die keine Reu' und Büßung kann versöhnen."

Es ist also nicht die innere Schändlichkeit der Handlung, sondern nur der Verlust ihres Preises, was ihn zur Verzweiflung treibt. Könnte Beatrice die Seinige werden, so würde er die Frucht seiner Missethat zu genießen trachten. Nur weil er sich vom Erfolg gleichsam verhöhnt sieht, büßt er den Brudermord ab. Seine letzten Worte:

„Ich halte
In meinen Armen, was das ird'sche Leben
Zu einem Loos der Götter machen kann,"

scheinen mir eine große Prahlerei zu sein. Vielmehr hat er sich die fernere Existenz zwischen Schwester und Mutter unmöglich gemacht und es ist nichts Großes, daß er vom Schauplatz abtritt. Die ganze Situation und die That selbst stehen in Wahrheit tief unter den hohen Worten und Grundsätzen, mit denen er sie ausschmückt. Auch stellt selbst die schlecht motivirte Verübung des Brudermordes dessen Bestrafung in Schatten; wir haben zu einem Menschen, der so in den Tag hinein ein Verbrechen begeht, kein Zutrauen, daß er es besonnen und würdig büßen kann. Jener ungereimte Leichtsinn, welcher das Verbrechen haltungslos macht, nimmt sogar der Selbstbestrafung von seiner Würde.

Nachdem wir nun die Rolle, welche das Fatum spielt, erörtert haben, gehen wir zu einer Betrachtung der Rollen über, welche den Personen zugetheilt sind.

Von allen Personen ist die Fürstin in die vielseitigste Wechselwirkung mit dem Schicksal gesetzt und in ihrem Benehmen hat der Dichter die Schicksalstheorie gleichsam weiter ausgeführt. Als die Söhne der Mutter ihre Liebe entdeckt haben, spricht die bethörte, wie Niobe:

„Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht."

Dann erblicken wir sie im Gespräche mit dem greisen Die-

ner[1], zwar ernsten Sinnes, aber doch noch guten Muthes und voller Hoffnung, nachdem schon das Gräßliche entschieden ist — wie Wallenstein sich ahnungslos vor seiner nahen Ermordung mit seiner Umgebung unterhält. Sie preis't sich glücklich, daß ihr guter Engel ein schwarz drohendes Unglück vorübergeführt habe, welches bereits eingetroffen ist. In einer furchtbar rührenden Scene schmäht und lästert hierauf die verzweiflungsvolle Mutter eben die Himmelsmächte, die sich bereits ohne ihr Wissen so schrecklich bewährt und erfüllt haben — eine Orakellästerung, welche in dem hartbestraften Unglauben der Jokaste in Oedipus dem König von Sophokles ihr vollkommenstes Gegenbild findet.

Beim Anblick ihres ermordeten ältern Sohns verflucht sie dann den jüngern — und sich selbst, ohne es zu wissen. Als sie endlich über das Gräßliche ganz belehrt ist, und für nichts mehr zu zittern hat, bietet sie den Göttern Trotz, erkennt aber ihre Wahrhaftigkeit an —

„Doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter."

Sie ist noch mehr, als Wallenstein, durchaus auf die reale Weltbetrachtung gebaut, aber in dieser Beschränkung, wie jener, eine höchst noble Gestalt. Thätig, entschlossen, klug selbst gegen die Stimme ihres Herzens, fehlt sie nur darin, daß sie die Macht des Schicksals durch irdische Mittel besiegen will. Sie ist eben so sehr eine Ehrfurcht gebietende Fürstin, als eine zärtliche Mutter, welche einen Sohn ganz wie den andern liebt, und von jedem gleich hoch geachtet wird. Man hat mit Recht eingewandt, daß diese gleiche Vertheilung der Mutterliebe zwischen beiden Söhnen außer den Grenzen der Wahrscheinlichkeit liege, und eine gewisse natürliche mütterliche Vorgunst den Haß der Brüder trefflich motivirt hätte. Aber wenn die Brüder sich nicht in der gleichen Liebe zur Mutter begegneten, würde sie dieselben zu einer Zusammenkunft, ja auch nur dazu vermocht haben, der Leichenfeier des Vaters in unbekannter Kleidung

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 520. 2. f. (Oktavausg. B. 5, S. 491 f.)

beizuwohnen?[1] Gewiß, eine Annäherung erforderte die Fabel, und eine Annäherung wurde durch die gleiche Liebe der Mutter und zur Mutter einzig bewirkt.

Die häusliche Lage der Isabella hat viele Aehnlichkeit mit derjenigen der Herzogin in Wallenstein. Die Worte dieser:[2]

„O der unbeugsam ungezähmte Mann!
Was hab' ich nicht getragen und gelitten
In dieser Ehe unglücksvollem Bund!" ꝛc.

drücken auch das Verhältniß der Isabella zu ihrem verstorbenen Gatten aus.[3] Keine Gelegenheit hat der Dichter versäumt, um die Fürstin zu verherrlichen. Cesar spricht von den Thränen, die ihr schönes Auge weine, Beatrice im Gespräch mit Manuel schildert ihre göttliche Gestalt und ruft später aus: „O schönes Engelsantlitz meiner Mutter;" der Chor erlebt das Schönste, —

„Denn ich sehe die Blume der Tochter,
Ehe die Blume der Mutter verblüht;"

er verehrt der „Herrscherin fürstlichen Sinn, welche über der Menschen Thun und Treiben mit ruhiger Klarheit hinblicke" — wie ihr auch Diego einen „zarten Sinn und ruhigen Verstand" zuschreibt — ja er preis't die Mutter als unvergleichliches Ideal:

„Nicht auf der Erden
Ist ihr Bild und ihr Gleichniß zu sehn." ꝛc.[4]

Das Bruderpaar ist, um ihren Haß leise zu motiviren, in Kontrast gestellt, jedoch so, daß beide beinahe gleich großdenkend, heftig fühlend und gegen einander erzürnt sind. Die starke Hand des Vaters hat ihren wilden Trieb

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 514. 2. o. (Oktavausg. B. 5, S. 464).
[2] Ebendas. S. 383. 2. m. (Oktavausg. B. 4, S. 275).
[3] Die entsprechenden Stellen stehen S. 525. 2. o. und S. 521. 1. m. (Oktavausgabe B. 5, S. 513, und B. 5, S. 493).
[4] Ebendas. S. 503. 2. (Oktavausgabe B. 5, S. 514).

gehemmt, nicht gebessert, und geschäftige Diener haben die Flamme geschürt. Don Cesar ist rascher, hochfahrender, thatkräftiger, wilder und offener, Don Manuel gerechter, bescheidener, gelassener und sehr verschlossen, welche letzte Eigenschaft von der Mutter vom Charakter des Vaters abgeleitet wird.[1] Der Charakter Cesar's ist bei weitem mit mehr Vorliebe und bestimmter ausgemalt, und findet besonders in den Schlußscenen Gelegenheit, handelnd deutlich und glänzend hervorzutreten, während Don Manuel sich nur leidend und empfangend zeigt. Doch hat man in jenem Charakter mit Recht einen Widerspruch gerügt. Don Cesar, welcher, als die Schwester entwichen ist, so verständig nach den nähern Umständen ihrer Flucht forscht, wie konnte er sogar unverständig sein, der nur einmal gesehenen Beatrice, ohne Bewerbung um ihre Gunst, ohne ein Wort aus ihrem Munde vernommen zu haben, sogleich zu erklären, daß sie seine Gattin sein solle? Wie konnte er, der glühende Jüngling, ihr schauderndes Verstummen sich zu seinen Gunsten auslegend, bloß aus zarter Rücksicht für die sittsam erschrockene, ohne ein Wort der Zustimmung abzuwarten, nach diesem unritterlichen Machtspruch sogleich wieder ohne Noth fortstürmen? Und wie konnte er von diesem Augenblick an Beatrice als seine rechtmäßige Braut ansehen und ihren frühern Liebhaber als einen Räuber seines Eigenthums bestrafen, ohne gegen die Braut selbst, die er in dessen Armen traf, ein Wort des Vorwurfs oder des Mißtrauens laut werden zu lassen? Die Anlage der Fabel und der Charakter des Don Cesar gehen auseinander, und da durch diesen die Fabel ausgeführt werden soll, muß er sich auch gewaltsam behandeln lassen. Wir sehen den offensten Charakter einem zum Theil künstlichen und spitzfindigen Plane des Dichters dienen.[2]

Beatrice endlich ist offenbar die, nur etwas sinnlicher und konkreter gehaltene Thekla im Wallenstein. Beide sind

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 514. 1. m. (Oktavausg. B. 5, S. 463).
[2] Man erinnert sich hierbei an Ferdinand in Kabale und Liebe f. Th. 1, S. 191 f.

im Kloster erzogen und schließen sich an den ersten Mann an, der sich ihnen nähert. Die Worte im Monolog:

„Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte,
Schön, wie ein Gott, und männlich, wie ein Held.
O mein Empfinden nennen keine Worte!“ ꝛc.

diese Worte sagt im Wesentlichen auch Thekla von ihrem Max:[1]

„Du standest an dem Eingang in die Welt,
Die ich betrat mit klösterlichem Zagen;
Sie war von tausend Sonnen aufgehellt.“ ꝛc.

Die Liebe beider ist Wirkung des Schicksals, und wenn Beatrice am Ende der Tragödie von der Mutter, die ihre Bitten vergeblich erschöpft hat, aufgefordert wird, ihren Bruder anzuflehen, sich ihr nicht zu entziehen, so ist dieses eine ganz ähnliche Situation, wie diejenige, wo Thekla nach dem Willen der Gräfin den Max bei Wallenstein zurückhalten soll.[2] Auch Beatrice handelt gegen den Sinn ihrer Mutter, indem sie, dem Grundsatz des Bruders beistimmend, sagt, der geliebte Todte fordere ein Opfer, nur wolle sie dieses Opfer sein. Ueberhaupt hat die Braut von Messina mit den Piccolomini und Wallenstein's Tod besonders hinsichtlich des Schicksals die größte Verwandtschaft, und wenn man die vier Tragödien nach dem Maße, als das Verhängnißvolle in ihnen zunimmt, ordnen wollte, so müßte man, von der chronologischen Folge abgehend, die nicht immer mit der geistigen Genesis zusammenfällt,[3] die Maria Stuart zuerst nennen, dann die Jungfrau von Orleans anreihen, hierauf den Wallenstein einführen und mit der Braut von Messina abschließen. Nur in Bezug auf die Behandlung liegen diese beiden Stücke, wie ich schon im Anfang dieses Kapitels bemerkte, am meisten auseinander. Die Braut von Messina ist mit einem „so mächtigen Interesse, und einer solchen Kraft und Innigkeit“ geschrieben, wie es Schiller

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 405. 1. (Oktavausg. B. 4, S. 375).
[2] Ebendas. S. 394. 2, f. (Oktavausg. B. 4, S. 328).
[3] Siehe Theil 3, S. 167.

lange nicht gefühlt hatte; dagegen „interessirte ihn das Sujet in seinem Wallenstein beinahe gar nicht, und er hatte nie eine solche Kälte für den Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Behandlung in sich vereinigt, bloß für Max und Thekla war er durch seine eigene Zuneigung interessirt.[1] Daher ist der Wallenstein realistisch objektiv, die Braut von Messina idealistisch lyrisch behandelt, jener möglichst geschichtlich, diese ganz fabelhaft. Als Schiller den Wallenstein dichtete, verläugnete er, wie nachgewiesen worden ist, seine Natur und Art am meisten; diese machten sich aber durch eine innere Geistesreaktion später in den zwei folgenden Stücken mehr und mehr wieder geltend, bis sie in der Braut vollkommen hervorbrachen. Wenn man behauptete, daß die ganze Braut mit dem Herzensantheil und in dem Geiste gedichtet sei, wie die Liebesepisode im Wallenstein für sich, würde man die Wahrheit nicht verfehlen.

Noch an eine Figur möge hier, bei Betrachtung der Charaktere, erinnert werden, nämlich an den verstorbenen Fürsten, welcher an vielen Stellen, wie das Fatum, mit schauerlichem Geistergesichte in die Handlung hereinblickt. Er war ein finsterer Despot, welcher die Braut dem eigenen Vater raubte, wie Philipp von Spanien im Schauspiel seinem Sohne. Mit wenigen zerstreuten Strichen ist er bestimmt gezeichnet, aber zugleich in so milder, schonender Weise, daß die Pietät der Ueberlebenden, in deren Reden der gewaltsame, eiserne, unzugangbar fest verschlossene Mensch allein zur Erscheinung kommt, nicht im geringsten verletzt ist. Vergleicht man diese edle Darstellungsweise mit der Manier im Don Karlos, so muß man über Schiller's Fortschritte erstaunen.

Im Allgemeinen ist bemerkt worden, daß die Charakterzeichnung in keinem Schiller'schen Stücke so wenig durchgeführt sei, als in dieser Tragödie. „Die auftretenden Personen," sagt ein Recensent, „gleichen Gemälden von schöner Bildung ohne Physiognomie: Isabella ist die idealisirte Mütterlichkeit, Beatrice die idealisirte Jungfräulichkeit (?), und

[1] So äußert sich, wie wir wissen, Schiller selbst gegen Goethe am 10. März 1802 und am 28. November 1796.

auf den Don Manuel und Don Cesar paßt Zug für Zug die Schilderung, welche Horaz von den Jünglingen im Allgemeinen macht." Das ist im Ganzen richtig, obgleich eine detaillirte Charakterschilderung Schiller's Sache und Stärke überhaupt nicht ist. Aber hier liegt der Grund in der dramatischen Gattung, mit welcher ihm eine tiefer gehende Charakteristik unvereinbar schien, und er verfuhr mit Bewußtsein. „Es ist mir aufgefallen," schreibt er am 4. April 1797 an Goethe, „daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind, wie ich sie in Shakspeare und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Krone im Oedipus und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind, als bloßen Individuen." Und Goethe antwortet hierauf vortrefflich: „Sie haben ganz recht, daß in den Gestalten der alten Dichtkunst, wie in der Bildhauerkunst, ein Abstraktum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Stil nennt, erreichen kann." Solche dramatische Skizzen wollte er jetzt, wo er eine antike Tragödie dichtete, vorführen. Vielleicht ließ er sich hierzu auch durch die Autorität des Aristoteles bestimmen. Dieser sagt in seiner Poetik: „Ohne Handlung (Verknüpfung von Begebenheiten) kann keine Tragödie sein, wohl aber ohne Charaktere; die Tragödien der meisten Neuern sind charakterlos, ja es gibt Dichter, die es überhaupt sind, wie auch unter den Malern Zeuxis sich zu Polygnotos verhält, denn Polygnotos ist ein guter Charaktermaler, des Zeuxis Malerei hat keinen Charakter." In der Vorerinnerung zur Braut von Messina deutet Schiller selbst darauf hin, daß seine tragischen Personen bloß „feste Umrisse," keine Individuen, sondern Repräsentanten ihrer Gattung seien, welche das Tiefe der Menschheit aussprechen. Er verschmähte daher alle

feinere Charakternüancen. Humboldt, welcher so tief in den Busen des Dichters schaute, hat diese Intention vollkommen erkannt und ihren Werth richtig zu schätzen gewußt.[1] Er schreibt an den Freund: „Es ist unendlich bewundernswürdig, und ich habe es eigens studirt, mit wie wenig Zügen Sie beide Brüder so fest charakterisirt haben, daß jeder nur auf seine Weise die Zuschauer afficiren kann, eben so die Mutter und Beatrice. Es ist das der höchste Gipfel der Kunst und die höchste Weisheit des Künstlers, nicht über die Forderungen seines Zweckes hinauszugehen; und wer, wie Sie, auch gezeigt hat, daß er zugleich in der ganz entgegengesetzten Gattung Meister ist, in dem, sieht man, ist das, was er dießmal unterläßt, nicht Schranke. Es ist vielmehr nur Mangel an ächtem und großem Kunstsinn, der Charakterschilderung einen viel wichtigeren Antheil an der tragischen Wirkung beizumessen, als ihr, eigentlich genommen, gebührt."

Man könnte fragen, warum eine tiefer gehende Charakterschilderung mit der antiken Tragödie nicht gut verträglich oder ihr wenigstens entbehrlich ist. „Der Inhalt der Fabel", gibt ein Kritiker zur Antwort, „ist ein unvermeidliches Schicksal, welches die Leidenden trifft, nicht so fern sie solche und solche Menschen, sondern so fern sie Menschen sind. Eine scharfe Charakterzeichnung würde diese Ansicht verwirren, und die Einheit des Ganzen zerstörend und zweifelhaft machen, ob man in den auftretenden Personen die Menschheit oder Individuen leiden sähe. Die höchste ästhetische Kraft und ethische Würde läßt sich wohl nur von der Tragödie erwarten, deren Held unter dem Drucke von Verhältnissen leidet, in denen wir alle stehen, und Widerstand leistet durch eine Kraft, die wir alle mit ihm gemein haben, denn der hieraus entstehende Wechsel von Theilnahme und Bewunderung nähert sich der ganz uninteressirten, reinkünstlerischen Stimmung am meisten." Aber durch eine reiche individuelle Gliederung verliert der Held nicht seinen allgemein gültigen Werth, und das Gemälde ist gewiß ästhetisch wirksamer und wahrer, wenn es individuell gestaltet, als wenn es eine bloße Skizze ist. Die antike Tragödie entbehrt vielmehr den modernen Reichthum der Charakteristik,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 476.

wegen der reichen Lyrik des Chors, die unserer Tragödie abgeht. Der Chor hebt alles irdische Thun und Leiden in eine höhere Ordnung der Dinge, die Erde in den Himmel. Hierdurch bekommt die alte Tragödie eine Würde und Weihe und einen Gehalt, daß sie eines sonstigen Reichthums beinahe nicht mehr empfänglich ist. Eine feinere Charakternüancirung wäre Ueberladung. Dagegen die neuere Tragödie, die jenes Hülfsmittel des Chors nicht kennt, welchen Ersatz hat sie? Wodurch kann sie Gewicht, Fülle, Tiefe erhalten? Man hat zwar bemerkt, daß Shakspeare und nach ihm Goethe darin ein Surrogat für den Chor gefunden hätten, daß sie Leute aus dem Volke bald einzeln, bald in Masse in die Handlung mengen, welche auf den Gang der letztern eben so wenig, als der Chor, einen mitwirkenden Einfluß übten, aber die Lage der Dinge, die Gesinnungen der Personen, ja bisweilen selbst die künstlerischen Absichten des Dichters trefflich erläuterten. Wallenstein's Lager ist ganz aus dieser Intention hervorgegangen, indem hier der Dichter, weil er sein Drama nicht durch so viele außerwesentliche Personen beschweren wollte, dieselben in ein besonderes Vorspiel zusammentreten ließ, wie sein streng sondernder Geschmack sich auch in den folgenden Stücken solcher, in das Ganze nicht eingreifender Figuren möglichst enthielt. Aber man kann diese Auskunft keineswegs ein nur einigermaßen ausreichendes Surrogat für den griechischen Chor nennen, dessen idealen Zweck es gar nicht berührt. Denn wie können einige Nebenpersonen aus dem gemeinen Volke die Menschheit vertreten, und allem Größten und Höchsten, wozu der Dichter die Handlung emporhebt, eine Stimme leihen? — Dem Geiste der ganzen Geschichte unangemessen sind in der Tragödie auch idealische Personen, die etwas Chorähnliches haben, wie sie Schiller in Max und Thekla auftreten ließ. Noch weniger zulässig sind Sentenzen und Räsonnements, die den handelnden Personen in den Mund gelegt werden, durch welche sich die Poesie in die Rhetorik verirrt.

Der allein würdige Ersatz für den antiken Chor ist in der neuern Tragödie die Shakspeare'sche Seelenmalerei, und wo das eine waltet, ist keine Stätte für das andere. Das nicht mitwirkende gemeine Volk kann dem Dichter

wenn er es einmengt, nur ein Mittel sein, um den Zuschauer geschichtlich zu orientiren, den Charakter der Hauptpersonen in ein helleres Licht zu stellen, die Handlung zu motiviren; der Chor und die Seelenmalerei sind gleichmäßig der höchste Zweck und die Krone des Ganzen. Jenes kann bloß den Stoff herbeischleppen, diese entwickeln den reichsten Gehalt. Die neuere Tragödie kann nicht mehr an ein Volk, welches die Menschheit zu vertreten vermöchte, nicht mehr an eine Götterversammlung appelliren. Das Christenthum und die neuere Kultur haben die äußere Welt verarmen lassen, aber sie haben eine innere Welt erschlossen, aus denen die himmlischen Mächte hervortreten, welche ein glücklicheres Geschlecht äußerlich schaute. Das Seelenleben war im Alterthum noch wenig gegliedert und trat nur in allgemeinen Zügen und Massen einfach hervor, so daß der Dichter die Stimme der Gottheit, und eine höhere Weltregierung in sein Gemälde führte, um in diesem die Aussicht ins Unendliche zu eröffnen. Jetzt kann uns der Dichter in die Abgründe der eigenen Brust blicken lassen. Das Seelenleben der neuern Menschheit ist so fein gemischt, so tief, so reich, daß er die größte Mannigfaltigkeit von Gestalten aus demselben heraufbeschwören kann. Auch lyrische Ergüsse, dergleichen Schiller in der Maria Stuart und Jungfrau von Orleans chorähnlich einführte, dürfen im Drama nur Zweige dieser Seelenmalerei sein.

Der Hauptunterschied der antiken und modernen Tragödie zeigt sich wieder in diesem ihrem entgegengesetzten Gange. Die moderne Tragödie stellt den Menschen mehr handelnd dar, [1] und da die Handlungen, des Menschen Eigenthum sind und aus seinen Affekten und Leidenschaften hervorgehen, so ist sie, wenn sie nicht flach sein will, zu einer Charakteristik des Menschen selbst genöthigt. Die alte Tragödie dagegen, welche den Menschen mehr in seinem Verhalten gegen das Schicksal, in seinem Leiden und Dulden auffaßt, ist natürlich veranlaßt, von dieser A b h ä n g i g k e i t des Menschen, die sie veranschaulichen will, zu allgemeinen Betrachtungen über das Menschenloos, das Schicksal, die Macht der Götter überzugehen, welche den Hauptinhalt der Chorgesänge ausmachen. Die

[1] Siehe Theil 1, S. 315.

Seelenmalerei verarbeitet die Handlungen und Leidenschaften in das Innere, Sittliche, tief Menschliche hinein, der Chor führt uns immer an die Grenzen der Menschheit und knüpft alles an das Ueberirdische. Wo daher die Menschen handelnd hervortreten und das Getriebe der menschlichen Leidenschaft tiefer nüancirt ist, wie in den letzten Scenen der Braut von Messina, verstummt die Stimme des Chors.

Jede Tragödie stellt das Leiden handelnder Menschen dar. Wird nun das Leiden, der Konflikt des Menschen mit seiner Situation, mehr emporgehoben, so wird die Darstellung in ihrem erhabenen Stil zu einer Schicksalstragödie; wird dagegen der Nachdruck auf das Handeln gelegt, so senkt sich das Gedicht, wenn es ihm um einen reichen Gehalt zu thun ist, in das innerste Getriebe der menschlichen Leidenschaften und wird zum Charaktergemälde. Jenes antike Genre hat mehr Weite und Höhe, dieses moderne mehr Innerlichkeit und Tiefe. Bei dem letztern ist das Princip bei aller unendlichen Fülle dennoch nur einfach die menschliche Freiheit, und die Darstellung kann sich äußerlich nur zu einem universellen Zeit- und Kulturgemälde ausdehnen; das Princip der antiken Gattung ist ein doppeltes, die menschliche Freiheit und eine höhere Weltordnung in der Form des Schicksals und der Götter. Dieses zweite Princip stellt der Chor sinnlich dar, und zieht nach einer natürlichen Verwandtschaft zugleich den rein sittlichen, tief bewegenden, innerlich menschlichen Gehalt aus dem Seelenleben der handelnden Personen zu sich herüber, so daß diese in dem Grade verlieren, als der Chor gewinnt.

Wenn demnach die Tragödie so organisirt ist, daß die Ereignisse sich allmählig ganz oder doch größtentheils aus der freien Thätigkeit der Personen entwickeln, so daß diese Thätigkeit die Ursache der Katastrophe vollständig enthält, muß sich der Dichter in dem Kreis des Menschlichen halten und kann den Chor nicht brauchen. Die Handlung entfaltet sich hier unter natürlichen, äußern Einflüssen und nothwendigen Gesetzen aus begreiflichen Kräften und der Chor hätte bei dem sich selbst lösenden Räthsel nichts zu ergänzen, nichts zu erklären. Er würde eine müßige, lästige Rolle spielen und den Gesichtspunkt, der hier nur einfach sein kann, verwirren.

Dieses ist in der modernen Tragödie der Fall, wo der Held mit seines Gleichen und menschlichen Einrichtungen kämpft, und in Verfolgung eines erhabenen Zweckes untergeht.[1] Wenn aber die Thätigkeit eines Menschen nicht die Ursache, sondern nur die Veranlassung einer Reihe von Begebenheiten ist, die ihre Grundursache außerhalb, im Schicksale, haben, so müssen wir uns über den Kreis der menschlichen Handlungen und Triebe erheben, um das Ganze zu überschauen und recht zu würdigen. Zu diesem neuen Princip, welches zugleich der höhere Standpunkt der Betrachtung ist, erhebt uns in der antiken Tragödie der Chor. Dieser ist nur da ein nothwendiger Bestandtheil der Tragödie, wenn sie den Menschen als in der Gewalt übermächtiger Mächte befindlich darstellt.

Der Chor greift also auf's tiefste in das Wesen der antiken Tragödie ein, die mit ihm steht und fällt. Er ist das Organ der göttlichen Weltregierung, und offenbart uns am deutlichsten den religiösen Charakter der alten Tragödie. Es ist zur richtigen Würdigung desselben durchaus nicht gleichgültig zu wissen, daß er in den religiösen Bacchusfesten seine Entstehung hatte, und lange die Hauptsache ausmachte, bis später eine oder mehrere Personen zwischen die Chorgesänge traten, aus deren Erzählungen und Reden endlich die dramatischen Figuren erwuchsen. Denn von diesem Ursprung her blieb er fortwährend der Bewahrer des religiösen Elements in der alten Tragödie, und er bildet den höchsten Beziehungspunkt und die feste Grundlage des Dramas, wie die ewige Weltordnung selbst allen irdischen Erscheinungen und wandelnden menschlichen Gestalten zu Grunde liegt. Hierin allein liegt seine vollgültige Bedeutung. Alle andere Bestimmungen über den Chor lassen sich entweder auf diese Grundbedeutung zurückführen, oder sie sind außerwesentlich und bisweilen auch unrichtig. Wenn man sagt, der Chor sei der Sprecher der ganzen Menschheit, der idealisirte Zuschauer, der personificirte Gedanke über die dargestellte Handlung, das parteilose Organ der Vernunft und Rechtlichkeit, so vereinigen sich diese theils bildlichen, theils unbestimmten, theils zu engen

[1] Siehe Theil 1.

Ausdrücke alle in jenem Hauptbegriff. Wenn man erklärt, der Chor vergegenwärtige das Volk oder den nationalen Gemeingeist, so meint man doch nur die Besten des Volks oder wieder das allgemeinmenschliche Bewußtsein, wie dieses sich im nationalen Gemeingeist ausspricht. Was aber vor den Augen des Volks geschieht, das ist auch öffentlich, und in so fern mag der sonst leere Ausdruck, der Chor sei der Repräsentant der Oeffentlichkeit, gestattet sein. Unrichtig ist die Erklärung Hegel's,[1] welcher die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechischen Tragödie tiefer fassen will, und über die gewöhnliche Ansicht hinausgehend, sagt, „der Chor sei die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen, und durch die Existenz desselben bedingt sind." Diese Meinung raubt dem antiken Chor seine ideale Würde und Höhe, und stellt sich neben die schon oben referirte Ansicht, daß der Chor in dem modernen Drama durch Nebenpersonen aus dem Pöbel vollkommen ersetzt werden könne. Der Chor ist ein Repräsentant des Volkes nicht in so fern die Heroen aus diesem bestimmten Volk ihrer Zeit hervorgegangen sind, sondern in so fern dieses, von allen lokalen und temporellen Beziehungen befreit, als der reine Inhaber des sittlichen Bewußtseins und als ein Glied der Menschheit selbst gedacht wird. Jenes Volk, woraus die tragischen Heroen hervorgingen, also die historische Grundlage ihrer Existenz, steht viel zu weit unter den hervorragenden Heroen, als daß es zugleich das „höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtsein" für den Chor abgeben könnte.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu Schiller's Aufsatz „Ueber den Gebrauch des Chors," welchen er seinem Gedichte vorausschickte, so müssen wir Humboldten beistimmen, daß bis jetzt noch niemand seine Idee so rein aufgefaßt habe, als Schiller. Denn was später, zum Theil mit anmaßlichen Seitenblicken, aufgestellt wurde,

[1] Aesthetik B 3, S. 547 f.

wiederholt doch nur entweder in denselben oder in etwas veränderten Ausdrücken, wenn es richtig ist, das von Schiller Vorgetragene, und seiner Abhandlung fehlt zu einem vollkommenen Abschluß der Sache nichts, als die oben gegebene Zurückführung und Beschränkung des Chors auf das Princip der antiken Tragödie, und eine ausführliche historische Erörterung des Ursprungs, der Ausbildung und des Verfalls des Chors, welche aber ganz außer seinem Zwecke lag.

Jedem seiner Dramen der letzten Periode, mit Ausnahme der Maria Stuart, hat Schiller ein verständigendes oder abwehrendes Wort zur Begleitung gegeben, dem Wallenstein die Verse, Thekla, eine Geisterstimme, dem Mädchen von Orleans das gleichnamige Gedicht, dem Wilhelm Tell die Stanzen an den Churfürsten Erzkanzler, und der Braut von Messina diese Vorerinnerung. „Da ich eben daran bin," schrieb er den 24. Mai 1803 an Goethe, „ein Wort über den tragischen Chor zu sagen, welches an der Spitze meiner Braut von Messina stehen soll, so drückt das ganze Theater mit sammt dem ganzen Zeitalter auf mich ein, und ich weiß kaum, wie ich es abfertigen soll. Uebrigens interessirt mich diese Arbeit, ich will suchen, etwas Ordentliches zu sagen, und der Sache, die uns gemeinsam wichtig ist, dadurch zu dienen." Dieser durch tiefe Klarheit des Gehalts und hohe Reinheit der Form ausgezeichnete Aufsatz ist würdig, dem edelsten prosaischen Erzeugnisse, welches wir überhaupt dem Schiller'schen Genius verdanken, der Abhandlung über das Erhabene,[1] an die Seite gestellt zu werden, und ist uns als sein letztes prosaisches Vermächtniß noch besonders ehrwürdig. In dem Erhabenen und Tragischen hatte er die Heimath seiner Seele und die Werkstätte seiner Thätigkeit gefunden, und so spricht denn in beiden Aufsätzen der vielgeübte Meister mit der reifsten Besonnenheit des Tiefsinns und der Erfahrung von dem, was ihm am heiligsten und geläufigsten ist. Zugleich ist es bemerkenswerth, daß in diesem späten Aufsatze unter einigen Modifikationen die Hauptgedanken wieder erscheinen, welche er sich in seiner analytischen Periode ent-

[1] Siehe Theil 3, S. 41 und S. 37.

worfen und in seinen philosophisch-ästhetischen Schriften niedergelegt hatte.

Schiller motivirt seinen Vorbericht richtig dadurch, daß er sagt, der Chor vermöge sich durch sich selbst vor unserer Bühne nicht zu rechtfertigen, weil ihm noch die nothwendige sinnlich mächtige Begleitung der Musik und des Tanzes fehle. Aber der Dichter dürfe sich durch diesen zufälligen Mangel nicht beschränken lassen, nach dem Höchsten zu streben. Weil sich also der Chor nicht durch die That vollkommen rechtfertigen könne, müsse er durch die Idee gerechtfertigt werden. Durch einige einleitende Gedanken gelangt Schiller zu den Sätzen: die Kunst sei weder bloßes Spiel noch bloßer Ernst; sondern sie sei zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell oder wahr — ja sie sei das Letztere nur dadurch, daß sie die Wirklichkeit ganz verlasse und rein ideell sei. Nämlich das Wirkliche, welches uns zur Erscheinung komme, sei ganz etwas anderes als das Reale, welches niemals in die Sinne falle und die unter der Decke der Erscheinungen liegende Natur, der Geist des Alls — also nur eine Idee unserer Seele. Wenn also die Kunst dieses Reale darstelle, sei sie wahrer, als alle Wirklichkeit, realer, als alle Erfahrung.

Es erhellt hieraus, daß Schiller damals auf dem höchsten Gipfel einer idealen Behandlung stand, indem er das Reale doch eigentlich in ein Ideales umwandelt, so daß nur dieses objektive Wahrheit hat. Die von aller Erfahrung geläuterte Natur, was ist sie anders, als eine Idee?

Von diesem absoluten Idealismus macht er dann die vollste Anwendung auf die Tragödie, indem er den gemeinen Begriff des Natürlichen als jede Poesie und Kunst vernichtend, und den Begriff der Illusion als einen armseligen Gauklerbetrug gänzlich von ihr ausschließt. Schon alles Aeußere bei einer dramatischen Vorstellung sei nur ein Symbol des Wirklichen: der Tag auf dem Theater sei nur ein künstlicher, die Architektur nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ideal, der Ort ein bloßer idealer Raum, die Zeit bloß die stätige Folge der Handlung. „Die Einführung des Chors wäre der letzte, entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen

und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt wie abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren."

Hierdurch ist es so deutlich als möglich ausgesprochen, warum Schiller den Chor wieder auf die Bühne brachte.[1] Der Chor war für ihn der Gipfel des Wegs nach einer reinen Symbolik der tragischen Dichtung, auf welchen wir ihn seit dem Wallenstein haben wandeln sehen. Deßwegen sagt er auch sogleich, der Chor, welcher in dem Alterthum natürlich aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens hervorgegangen, werde dem neuern Dichter ein Kunstorgan: er helfe die Poesie hervorbringen d. h. ein tragisches Werk dem Wesen nach poetisch gestalten. Und hier ist der Ort, wo wir unsere obige Bestimmung, was der Chor an und für

[1] Herr Hinrichs in seinem Buche: „Schiller's Dichtungen" referirt zuerst (Th. 3, S. 254) diesen Beweggrund Schiller's, den Naturalism in der Poesie zu bekämpfen, und äußert sich, derselbe wäre wohl anders zu erreichen (oder wie er sich ausdrückt zu beseitigen) gewesen. Dann fährt er auf der nächsten Seite, Schiller's eben noch angeführte eigene Aussage vergessend, fort: „Untersuchen wir deßhalb den Grund, wodurch der Dichter bestimmt und bewogen sein mag, die vorliegende Tragödie gerade so abzufassen", und korrigirt nun Schiller's Zeugniß dahin, dieser sei durch die Oeffentlichkeit, welche er von den frühern Stücken her festgehalten (!), auf den Chor gekommen, welcher aus der Oeffentlichkeit des Lebens erwachsen sei. Also nicht durch das Streben, seinem Kunstwerk die möglichst ideale Form zu geben, sondern durch eine willkührliche Phantasie wurde er geleitet, und der besonnenste aller Dichter wußte selbst nicht, warum er so handelte. Schon in der Maria Stuart, versichert Herr Hinrichs, ist alles öffentlich, denn die Oeffentlichkeit tritt mit dem — (geheimen) „Staatsrath" der Elisabeth auf (S. 163), und diese Königin ist ja — die Offenheit selbst. Derselbe Herr Hinrichs meint auch, die Sprache in der Braut von Messina sei nicht höher gestimmt, als in den andern Stücken, und man werde die Fabel, wenn man alles bedenke, nicht so übel gedichtet finden, und die griechische Götterlehre passiren lassen. — So ist weder in dem, was Herr Hinrichs über Schiller sagt, noch in dem, wie er es sagt, irgendwo etwas Schiller'sches zu finden. Die Dichtungen des philosophischsten Künstlers meint Herr Hinrichs kommentiren zu können, ohne irgendwo auf die philosophischen Schriften desselben Rücksicht zu nehmen. Götzinger und Viehoff, obgleich sie hauptsächlich nur für die Jugend schrieben, haben hierin viel philosophischer gehandelt, als der Philosoph von Profession.

sich, seinem innern Wesen nach sei, die Erklärung nachzuschicken haben, was er für den hervorbringenden Künstler sei. In dieser Hinsicht ist er die verkörperte und in die Darstellung aufgenommene reinmenschliche Theilnahme des Dichters überhaupt, und wie Humboldt sagt, ein sinnlich lebendiges Organ, den Stoff zu intellektualisiren, für den neuern Dichter insbesondere.

Diesen Hauptzweck, den ihm der Chor erfülle, gliedert dann Schiller in seine besondere Arten. Der Chor vollendet die reine Symbolik des Kunstwerks, weil er die gemeine moderne Welt mit ihren unpoetischen Konventionen zur Wahrheit und Einfachheit der menschlichen Natur zurückführt; weil durch ihn die Ideen der Vernunft, die für sich eben so, wie das bloß Sinnliche in einem Dichterwerk nur Stoff und rohes Element sind, sich mit der vollen Kraft der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit und mit der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik darstellen; weil er also das tragische Gedicht reinigt, indem er die Reflexion von der Handlung absondert; weil die lyrische Sprache des Chors verhältnißmäßig die ganze Sprache des Gedichts erhebt und die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt verstärkt; und weil er endlich die erforderliche schöne, hohe Ruhe in das Kunstwerk bringt, welche einerseits dem Gemüth des Zuschauers auch in der heftigsten Passion seine Freiheit erhält und die überwältigende Gewalt der Eindrücke mildert, und in welcher andererseits auch die handelnden Personen einen Anhalt finden, deren Besonnenheit und Würde durch die Dazwischenkunft des Chors motivirt wird. Diese Ideen sind mit der ganzen Pracht der Rede und dem Schmuck der Bilder und Gleichnisse vorgetragen, welcher einzig ihm zu Gebote stand, aber zugleich mit der strengsten Wortangemessenheit aufs deutlichste aus der Sache selbst entwickelt. So hat er in Würdigung des Chors wenig zu sagen übrig gelassen, und er hat es, wie gesagt, nur darin verfehlt, daß er dessen Werth unbedingt auch auf die neuere Tragödie ausdehnte, welche durch ihr Princip mit der alten in einem innern Gegensatze steht, und deßwegen den Gebrauch des Chors ausschließt.

Auf welche Weise hat nun Schiller in seine Tragödie den Chor eingeführt, und wie ist ihm der Gebrauch desselben gelungen? —

Nicht wenn Schiller in Nebendingen, die sich einmal nicht wieder herstellen oder abändern lassen, wie z. B. daß sein Chor auf der Bühne steht, und oft zur Hälfte, bisweilen auch ganz abtritt, während er bei den Alten in dem Raume unseres heutigen Parterre stand und diesen Platz während der Handlung in der Regel niemals verließ, von der alten Einrichtung abging, sondern wenn er das Wesen des Chors verletzte, ist er tadelnswerth. Aber Schiller kam mit der Einführung desselben so sehr ins Gedränge, daß er in der That sein Wesen verletzte. Schon Aristoteles bemerkt, daß der Chor ein zwar menschlich theilnehmender, aber nicht eingreifender Zeuge der Handlung sein müsse, und diese uninteressirte, freie Stellung behauptet der Chor auch mit Nothwendigkeit in allen alten Tragödien. Wenn ihn persönliche Neigung bestimmte, bemerkt Frau Stael richtig, machte er sich nothwendig lächerlich: man begriffe nämlich nicht, wie mehrere Personen zu gleicher Zeit dasselbe sagen könnten, wenn ihre Aussprüche nicht für leidenschaftlose Offenbarung ewiger Wahrheit gehalten würden. Ein Chor, welcher Partei nimmt, vernichtet wirklich sich selbst. Schiller hat seinen Chor in Halbchöre, in die ältern und jüngern Ritter, getheilt, von denen die erstern dem ältern Don Manuel und die letztern dem jüngern Don Cesar anhangen, und die daher in einem ähnlichen feindlichen Verhältniß gegen einander stehen, wie die Brüder selbst. Hier ist nun nicht die Theilung des Chors an und für sich zu tadeln, wenn immerhin auch die Halbchöre der Alten nur die Bedeutung hatten, die rhythmischen Worte und Bewegungen des Chors regelmäßig zu ordnen. Humboldt sagt hierüber sehr richtig: „Den Chor, nicht auf die unbedeutende Art, wie es die Alten hier und da thun, sondern auf eine für die ganze Oekonomie des Stücks richtige und geltende, in zwei Hälften zu theilen, halte ich für vortrefflich. Wie unsere Poesie überhaupt weniger sinnlich ist, wie wir minder auf Musik und Tanz zählen können, seit Musik und Tanz nicht mehr bloß der Dichtkunst

dienen, und das Publikum sie nicht mehr in dieser Dienstbarkeit liebt; so muß man eine andere Mannigfaltigkeit, ein anderes Leben für die Phantasie suchen, welches die sinnliche Darstellung des Chors mehr heraushebe. Niemand kann läugnen, daß gerade, wie Sie ihn behandelt haben, der Chor eine ungeheure Wirkung thut, er verdoppelt das Leben und die Poesie Ihres Stückes, weil er an die handelnden Personen handelnde Massen anknüpft." Darin aber vergriff sich Schiller, daß er den Chor zugleich aus untergeordneten, dienenden und aus Partei nehmenden, mitwirkenden Personen bestehen ließ. Da er auf seiner niedrigen Stellung seinem eigenen Ehrgeize folgt und an den Zwiespalt der feindlich gesinnten Brüder gebunden ist, wie kann sein Urtheil das unparteiische des Schicksals und der Weltregierung sein? Die Stellung der Personen des Chors soll nicht einflußreich, aber sie muß sittlich erhaben und politisch selbstständig sein, und wenn seine Glieder auch in Kontrast treten können, so dürfen sie doch nie in eigentlichem feindseligen Zwiespalt einander gegenüberstehen. Gleich im Anfang sagt der zweite Chor:

> Zürnend ergrimmt mir das Herz im Busen;
> Zu dem Kampf ist die Faust geballt.
> Denn ich sehe das Haupt der Medusen,
> Meines Feindes verhaßte Gestalt.
> Kaum gebiet' ich dem kochenden Blute"

„In dieser Scene," sagt ein Recensent, „erscheint uns der Chor als ein Haufe roher, feiger, heimtückischer, zum Herrschen und Dienen gleich unfähiger Gesellen, aus deren Munde die Resultate des Lebens und die Lehren der Weisheit zu vernehmen, für die handelnden Personen eben nicht sehr erbaulich mag gewesen sein."

Schiller fühlte diesen Widerspruch der Person seines Chors mit dessen Funktion, und begegnete einem zu erwartenden Vorwurf in der Vorerinnerung. „Er habe den Chor zwar in zwei Theile getheilt, und im Streit mit sich selbst dargestellt," sagt er, „aber dieß sei nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandle; als Chor und als ideale Person sei er immer Eins mit sich

selbst.“ Aber er macht durch diese spitzfindige Vertheidigung an den Zuschauer die unerfüllbare Forderung, sich den Chor zugleich als Chor und nicht als Chor zu denken. Der Chor verliert hierdurch alle unmittelbare Einheit und Wahrheit der Anschauung und alle stätige Macht des Eindrucks. Er hört auf, den bestimmten Charakter einer Person zu haben, und wir verlieren allen Glauben an seine Wahrhaftigkeit, weil wir ihn im Gegensatz zu dem, was er sagt, handeln sehen. Er ist eigentlich eine Unmöglichkeit, die wir durch eine armselige Gedankenkombination wirklich machen sollen. In den letzten Scenen gehen der Charakter und die Grundsätze Cesar's weit über den Chor hinaus, der seinem Vorhaben nur ordinäre Ansichten gegenüberstellt. Daher schreibt Humboldt dem Dichter eben so richtig, als schonend: „Als wahrer Chor spricht sich Ihr Chor mehr durch seine Gesänge, als durch seine Gestalt und sein Dasein aus, und daher finde ich von dieser Seite die Symbolik nicht rein und nicht vollkommen.“

Aber was verleitete ihn, dem Chor eine solche sich selbst vernichtende Kunstgestalt zu geben? Man könnte sagen, es lag schon in Schiller's auf die That drängendem Charakter, den Chor nicht allein betrachtend, sondern auch handelnd einzuführen. Doch war dieß nur ein subjektiver Gemüthszug, welcher erst durch einen in der Sache selbst liegenden Grund in seiner Richtung bestimmt werden mußte. Diesen objektiven Grund hat ebenfalls Humboldt vortrefflich erkannt. „Hier tritt freilich eine ungeheure Schwierigkeit ein, „sagt er.“ Bei uns Neuern soll alles motivirt sein, und wie motivirt man den Chor, ohne seinem reinen Begriff zu schaden? Wenn das, woran ich mich bei dem Ihrigen stoße, Grund hat, so liegt es, dünkt mich eben in dieser Schwierigkeit. Denn sonst haben Sie mit großer und bewundernswürdiger Kunst diese, meinem Begriff nach, fehlerhafte Anlage gut zu machen gesucht. Allein, und hier wäre mir Ihr Urtheil wichtig, muß denn die Strenge des Motivirens auch in diesem Stück beobachtet werden? Daß die Handlung selbst mit vollkommener Nothwendigkeit auseinander herfließe, hat seinen natürlichen Grund. Allein der Chor ist wie der Himmel in einer Landschaft. Es versteht sich von selbst, daß er da sei,

denn jede Handlung geht durch das Gerücht mehr oder minder schneller oder langsamer in's Volk aus, und prosaisch ausgedrückt, ist der Chor nur immer das urtheilende Volk, es sind die Achiver, die immer leiden, wenn die Könige rasen. Auch hier noch mehr Strenge zu fordern, scheint mir moderne Unart, die wieder aus dem leidigen Begriff der Illusion herstammt."

Aus diesen Worten löset sich das ganze Räthsel. Dem griechischen Zuschauer verstand sich der Chor von selbst, das Theater war nach ihm eingerichtet, und die Tragödie würde ohne denselben keine Tragödie mehr gewesen sein. Auf welche Weise aber sollte der Dichter diese neue, ungesehene und auffallende Erscheinung vor dem deutschen Zuschauer rechtfertigen? wie sollte er sie ihm zulässig und erträglich darstellen? Er konnte es nicht anders, als dadurch, daß er den Chor als dienendes Glied in die Begebenheit verflocht, und ihn zu einem Gehülfen der handelnden Personen machte. Nun gehörte er zum Ganzen, und der Widerspruch, in den er durch diese Stellung mit seinem idealen Amt gerieth, konnte durch die Macht einer glänzenden Darstellung verwischt werden. Verwischt, aber nicht aufgehoben! Denn der Schiller'sche Chor hat einen Anstrich von jener charakterlosen Figur eines Vertrauten in der französischen Tragödie, deren Schiller in seiner Vorerinnerung erwähnt, und damit, setzt Humboldt hinzu, ist augenblicklich alles verloren!

Die Chorgesänge, die wir jetzt näher betrachten können, sind unter die beiden Halbchöre vertheilt, und außer refrainartigen Wiederholungen sprechen nur an drei Stellen beide Theile oder deren Wortführer zusammen. Der Chor war für den Dichter ein Organ, in welchen er seine lyrisch-betrachtende Ader lenkte. Es ist bemerkbar, daß von der Maria Stuart an, seit welcher Zeit er nur noch wenige besondere lyrische Darstellungen lieferte, seine Dramen selbst überhaupt einen mehr lyrischen Charakter haben und mehr besondere lyrische Stellen enthalten, da sie nun des Dichters lyrisches Lebenselement aufnehmen mußten, welches noch zur Zeit des Wallenstein in einer Menge kleinerer Gedichte

sich aussprach. Daher konnte Wallenstein, von der Liebes-episode abgesehen, bei weitem objektiver und in weiterer Entfernung vom Dichter sich halten, als die spätern Dramen; die Braut von Messina hingegen hat durch die Befugniß des Chors von allen seinen Stücken am meisten Lyrik. Eine große Masse von Ideen und Gefühlen, die sich in ihm angehäuft hatte, fand hier in einem größern Kunstganzen einen Platz und Leib. Durch diese mit der größten Sorgfalt ausgearbeiteten und mit erhabener Pracht vorgetragenen, das ganze Leben überblickenden, Himmelan steigenden, alles in eine Seele verwandelnden Hymnen und Betrachtungen theilt der Dichter seinem Werk einen Adel und eine Größe mit, welche das Herz des Lesers mehr rührt und hebt und seine Phantasie stärker ergreift, als die Handlung selbst. Die Art und Weise, wie Schiller den Chor sprechen läßt, ist eigentlich ganz der hohe Standpunkt, von dem er selbst menschliches Leben und Schicksal und die Welt anschaute; der betrachtende Chor ist Schiller. Schon wo er fragend, rathend, hoffend, fürchtend, traurend in den Spezialitäten der Handlung weilt, drängen sich alle seine Worte möglichst zum Allgemeinen und Höhern; wo er sich aber ganz in diese Region erhebt, ist eine Ideenfülle, eine Kraft, Frische und Kühnheit der Darstellung und eine Kunst des Ausdrucks und Versmaßes aufgeboten, daß diese Strophen zu dem Schönsten gehören, was Schiller gedichtet hat, und des gründlichsten Studiums würdig sind.[1] Sie machen die Tragödie zu einer heiligen Dichtung. Die reinsten Herzensträume der schönsten Jugendzeit Schiller's scheinen in dieser Tragödie zu einem neuen ätherischen Leben erwacht zu sein. Die Seeleninnigkeit der hier geschilderten Liebe erinnert ganz bestimmt an des Dichters Herzenszustände in Rudolstadt. Die Worte Don Manuel's z. B.:[2]

[1] Zelter wollte die lyrischen Theile des Chors in Musik setzen, wurde aber durch die Schwierigkeit der Sache von diesem Vorhaben abgeschreckt (s. Briefwechsel zwischen Grethe und Zelter Th. 1, S. 64). Ein wackerer Künstler in Petersburg, Neukomm, führte später diese Idee wirklich aus (Böttiger in dem Taschenbuch Minerva für das Jahr 1814, S. 36.)

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 507. 2. m. (Oktavausg. B. 5, S. 432).

„Das Morgen wird dem schönen Heute gleichen,
Nicht Blitzen gleich, die schnell vorüber fließen
Und plötzlich von der Nacht verschlungen sind:
Mein Glück wird sein, gleichwie des Baches Fließen" rc.

hatte Schiller dem Inhalte nach am 12. September 1789 schon an seine Braut geschrieben.[1] Die Verse Don Cesar's:

„Die Seelen schienen ohne Worteslaut,
Sich, ohne Mittel, geistig zu berühren,"

hatte er gegen Charlotte von Lengefeld schon als die Sehnsucht ausgesprochen, ohne das vermittelnde Wort verstanden zu werden;[2] und wenn der Chor die herrliche Strophe spricht:

„Wohl dem, selig muß ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
Kindlich liegt an der Brust der Natur!
Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen rc.—

wie unendlich tief ist dieß aus seiner eigenen Natur gegriffen! Wir kennen ja jenen Grundzug seines Wesens von der Jugend her, in ländlicher Zurückgezogenheit und schöner Natur frei sich selbst zu leben.

Alle diese Chorgesänge entwachsen natürlich und ungezwungen ihren jedesmaligen realen Veranlassungen, wie die edelsten Gewächse ihrem heimathlichen Boden. Doch sind die spätern Strophen enger und vielfacher mit der Handlung verflochten, als die des ersten Aktes, wo das Verhängnißvolle noch nicht hervorgetreten und dem Chor sein überirdischer Standpunkt der Ergüsse und Reflexionen also noch nicht gegeben ist. Anfangs knüpft er nur gelegentliche Betrachtungen an, später treten Handlung und Chor ganz nahe zusammen und dieser beleuchtet gleichsam nur mit seinem himmlischen Lichte, was auf Erden geschieht, und endlich wächs't die Handlung durch innere Gewalt so mächtig an, daß sie leider! den Chor überfluthet und dieser seine bisherige Würde nicht mehr

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 30 f.

[2] Ebendas. S. 18, vergl. Supplemente zu Schiller's Werken (Cotta 1840) B. 2, S. 253.

behauptet.[1] Die Reihe der erstern Betrachtungen ist beinahe durchweg kontrastirend behandelt. Das von Norden eingedrungene Fürstengeschlecht in Messina gibt sich zu einer trefflichen Entgegenstellung der nordischen Herrschermacht gegen die glückliche Schwäche des Südens her. Aber mit jener hat die Natur den schnellen Sturz, mit dieser die Dauer verbunden. Denn „die Natur, sie ist ewig gerecht" und, setzt die Fürstin an einer andern Stelle hinzu: „Nur die Natur ist redlich![2]

Das entzückende Gemälde der Mutterwürde ist dann an die Fürstin Isabella geknüpft, und läuft in eine erhabene Preisung der Fürstengröße aus im Gegensatz gegen das dunkel verworrene Dasein der übrigen Geschlechter. Dieses Loblied, dessen Inhalt auch den Begrüßungsworten zu Grunde liegt, die der Chor später an die zur Braut erkorne Beatrice richtet, ist um so rührender, weil das Schicksal das Nichtige aller Menschenherrlichkeit gerade an diesem Fürstenhaus so erschütternd hervorstellt. Dann wird bei dem Bunde, den die Brüder schließen, in einem reizenden Bilde der Friede gemalt, und ihm gegenüber mit hohen ethischen Gedanken, die uns des Dichters Seelenheroismus vergegenwärtigen und an Wallenstein's Lager erinnern, der Krieg gepriesen:

„Denn der Mensch verkümmert im Frieden;
Müßige Ruh' ist das Grab der Muths.
Das Gesetz ist der Freund der Schwachen,
Alles will es nur eben machen,
Möchte gern die Welt verflachen." 2c.

Im Frieden stehen Amor's Tempel offen — und so werden

[1] Dieß sah Zelter, als er die Chorgesänge komponiren wollte, richtig ein: „Gegen das Ende," sagt er, „zieht sich das Gedicht, nach meinem Gefühl, aus einander statt sich zu komprimiren, und deßwegen würde ich vorschlagen, statt dessen, was im Manuskript der vierte Akt ist, eine Art von Epilog stattfinden zu lassen, worin der Chorus in seiner ganzen ungebundenen Hoheit als Hauptperson erschiene, und sich in den höchsten Regionen, die der Musikmeister erreichen kann, gleichsam zu Hause befände. (Briefwechs. mit Goethe Th. 1, S. 78).

[2] Siehe Theil 3, S. 154.

Schönheit und Liebe in goldenen Sprüchen in Gegensatz gegen den Ernst der männlichen Jahre gestellt, und unter den friedlichen Beschäftigungen versinnlichen sich die Jagd, das Gleichniß der Schlachten, und das Seeleben, wo mit Gedankenschnelle des Geschickes Loose wechseln, vor unsern Augen. Aber auch auf der festgegründeten Erde wanket das Glück — und so äußert der Chor seine besorgten Ahnungen über das Fürstenhaus, in denen das nahende Schicksal sich uns schon zum voraus verkündigt.

Die Chorbetrachtungen haben sich hierdurch zur tragischen Weltansicht erhoben, die sie nicht mehr verlassen. Sie werden aber dann erst wieder fortgesetzt, wenn sich die tragische Handlung bis zur Ermordung des Don Manuel entwickelt hat. Nachdem erfüllt ist, was der Chor in ahnender Furcht gesehen, erhebt er sich von der Klage um den Jüngling zu weicher Trauer über die Hinfälligkeit menschlicher Entwürfe, und von einem an den Mörder gerichteten Weheruf zu furchtbarer Mahnung an die göttliche Bestrafung der Missethat und an den ewigen Zusammenhang auch der flüchtigsten That mit der höhern Weltordnung. Wenn der Chor nun den Leichnahm zur Mutter bringt, verkündigt er das Entsetzliche durch ein unvergleichliches Gemälde des vom Jammer begleiteten, durch die Straßen der Städte schreitenden Unglücks, welches dem ruhigen Lauf der Dinge folgend oder gegen das Naturgesetz einbrechend, keinen Lebendigen verschone. Wenn dann der Chor der lästernden Mutter Einhalt thut:

„Du läugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen! Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben!“

und wenn er die schützenden Hausgötter entweichen und die Furien leibhaftig einschreiten sieht, so hat diese Stelle an erschütternder und sittlicher Hoheit ihres Gleichen nicht, und außer der allgemeinen Schlußsentenz bleibt ihm im Folgenden nur noch die Seligsprechung dessen übrig, der sich aus dem verworrenen Lebensgewühle hinaus gerettet hat in die Zelle des Klosters, an die Brust der ländlichen Natur, in die reine

Luft der Berge. Das alles sind Stimmen der Götter an die Menschen, Worte, vor denen sich jede Erdengröße beugt und die das Ewige dem Menschen als sein einziges Eigenthum zusprechen. Die zuletzt angedeuteten Verse:

„Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,"

zeigt schon auf den Tell hin, so wie viele Ideen auf den Wallenstein zurückblicken. Wenn die Gottheit selber die Menschen belehren wollte, — sie müßte deren Seelenform umwandeln, um es anders thun zu können.

So viel mag über diesen Schatz der Chorgesänge gesagt sein, durch deren genaue Einprägung sich jedes deutsche Gemüth bereichern sollte. Nur im Allgemeinen bemerke ich noch, daß Schiller durch dieses dramatische Werk der Kritik einen mächtigen, weit und lang wirkenden Impuls gab, die Berechtigungen der antiken und modernen Dichtung genauer zu untersuchen und in das Wesen der Poesie tiefer einzudringen.[1]

Auf dem Grund des bisher Vorgetragenen können wir endlich, was uns allein noch übrig bleibt, die Organisation des Kunstwerkes, so weit nicht schon bisher von ihr die Rede war, entwickeln, wobei wir noch einige Einzelnheiten nachtragen werden, von denen zu sprechen wir bisher keine Gelegenheit hatten.

Wenn Schiller ein Sujet freier Erfindung zu behandeln hatte, mußte es ihm schwer fallen, den idealen Schatten in einer festen realen Form zu fassen; und die Erfindung der Fabel selbst, weil sie bei ihm nicht aus der vollen innern Anschauung, diesem Ebenbild der Natur, frei sich entwickelte, sondern durch den zerlegenden Scharfsinn zu Stande kam, mußte hier und wieder allzukünstlich und spitzfindig ausfallen. So hängt denn auch in diesem Stücke, noch mehr, als in

[1] Ich erinnere nur an die Verhandlungen über den griechischen Chor zwischen Goethe und Zelter (Th. 1, S. 59, 64, 68 ff.), an Falk's Aufsatz über die verschiedene Art, wie Goethe und Schiller das Schicksal behandeln, in der Urania für das J. 1812, und an Mörlin's Briefe über die Nachbildung der griechischen Tragödie in der Braut von Messina.

dem frei erfundenen Trauerspiel der ersten Periode, in Kabale und Liebe, sehr vieles an einem Häärchen, und manches stößt uns auf, was sich mit einander nicht reimen läßt oder gegen die Natur ist. Sehr weise für seinen Plan hat Schiller die Herrschsucht gar nicht als Motiv in den Haß der Brüder aufgenommen; denn wenn beide herrschen wollten, konnten sie nie Friede machen. Aber bei so feindselig gestimmten Gemüthern, mußte nicht einer dem andern die Herrschaft neiden und schon deßwegen jeder nach der Herrschaft streben? Mußte also das Trachten nach der Herrschaft, wenn der Vater todt war, sie nicht ewig trennen? Oder wird zwar die kleinste Veranlassung die Brüder zum Haß gespornt, aber der größte Grund des Zwiespalts auf sie nicht gewirkt haben? Wie konnte also Schiller die Frage, wer Herr sein solle, wenn er der Natur getreu war, ganz umgehen? — Die Gründe, warum Isabella die Tochter, welche nach ihrer Auslegung des Orakels Don Manuel und Don Cesar aussöhnen soll, auch nach dem Tode des Gemahls noch verborgen hält, sind nicht überzeugend. „Wie konnt' ich sie, des Friedens theures Pfand, an eures Hasses Wuth unzeitig wagen?" sagt sie. Vielmehr, nachdem die Söhne eingewilligt hatten, zusammen zu kommen, mußte die verständige Frau die Friedensstifterin mitten zwischen sie stellen, und sie konnte durch ihre lange Versöhnungsrede das nicht selbst ausführen wollen, was das Amt ihrer Tochter war. Dadurch handelte sie ja der Hoffnung, die sie auf ihre Tochter setzte, gerade entgegen, und Don Manuel hat, als er sich ohne die Schwester mit Don Cesar ausgesöhnt hat, sehr Recht zu sagen: „Nicht mehr der Schwester braucht's, der Liebe Band zu flechten!" Ferner spricht Don Manuel von dem alten Diener Diego, der von Zeit zu Zeit als Bote der Mutter zu Beatricen kam, so, als habe er ihn selbst gesehen und gesprochen. Der Chor nämlich fragt ihn, ob er von diesem Alten nichts erforscht habe. Don Manuel antwortet so, daß man voraussetzen muß, daß er ihn von Angesicht kenne:

„Nie wagt' ich's, einer Neugier nachzugeben,
Die mein verschwieg'nes Glück gefährden konnte."

Man muß sich also wundern, daß Diego und Don Manuel,

als sie später vor Isabella zusammen kommen, sich so gegen einander benehmen, als hätten sie sich im Klostergarten der heiligen Cäcilia nie erblickt. Jene Kenntniß und diese Unbekanntschaft lassen sich wenigstens nur mühsam vereinigen — wie überhaupt die ganze Tragödie nach unwahrscheinlichen und sonderbaren Zufälligkeiten angelegt ist. Endlich haben wir schon im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans das Schweigen des Octavio und der Johanna zum Theil tadeln müssen. Aber der ausgedehnte Gebrauch, welchen der Dichter hier vom Schweigen macht, verletzt doch alle psychologische Wahrheit. Als Beatrice im Garten von dem nur einmal gesehenen Don Cesar flugs für seine Braut erklärt wird, so ist ihr gänzliches Verstummen weder durch das geheime Grauen der Jungfrau vor dem Fürstenhaus, noch durch die blutsverwandte Stimme der Natur, die sich in ihrem Herzen für Don Cesar regt, noch durch den Schrecken über die gewaltsame Behandlung hinlänglich zu rechtfertigen. Noch gefährlicher auf der Spitze steht jenes zweite Schweigen der Isabella gegen Don Manuel in dem entscheidenden Augenblick, wo dieser fragt:

„Nur eines noch, o Mutter, laß mich wissen!“

jene aber im Affekt ihn forttreibt und so die Lösung verhindert, indem sie ihm das nicht sagt, was sie einige Augenblicke darauf dem zurückkehrenden Don Cesar offenbart. „Man wird sich“, bemerkt Böttiger, „dabei des Verdachtes nie erwehren können, daß der Dichter dieses Schweigen zur Ausführung seines Planes nothwendig brauchte, so daß dieß allerdings eine Schwäche des Stückes ist. Schiller selbst indessen, als man ihm dieß bemerklich zu machen suchte, wunderte sich, wie man seine Intention so wenig habe fassen können, da ja eben in diesem Verschließen des Mundes in so kritischen Augenblicken, wo ein rettendes Wort das eherne Netz des Schicksals hätte zerreißen können, die unabwendbare Gewalt, ja das Dämonische des Verderben brütenden Verhängnisses sich recht deutlich offenbare, und alle Zuschauer mit geheimem Grauen durchschauere.“ Nur geht hier die Wirksamkeit des Schicksals und die psychologische

Wahrheit nicht Hand in Hand, und wir sehen nur einen Kunstgriff des Dichters, wo wir die letztere aufgehoben finden. Die umsichtige und verständige Isabella konnte selbst im Affekt den Sohn nicht fortschicken, ohne ihm die wiederholt geforderte nöthige Auskunft zu geben.

Von diesen Mängeln und Fehlern abgesehen, ist das Schauspiel vortrefflich angelegt. Die Entfaltung und der Fortschritt der Handlung ist meisterhaft, was sogar Solger anerkennt. „Ich habe bewundert," schreibt Humboldt an den Verfasser, „wie unbegreiflich gut es Ihnen gelungen ist, einem Stoff, für den nichts im Gemüth des Lesers vorbereitet liegt, der nicht einmal auf einem schon die Seele füllenden Grunde erscheint, der ferner an sich sogar künstlich ist und bei minder guter Behandlung hätte spielend aussehen können, vor der Einbildungskraft volle Geltung zu verschaffen. Alles in diesem Werk besteht nur durch die dichterische Form und bedarf nichts außer ihr." In die engste Begebenheit ist der reichste Ideengehalt aufgenommen. Zugleich hat die Form der Tragödie eine solche Strenge, daß sich in der Hinsicht kein Schiller'sches Stück mit diesem messen kann. Keine Person könnte entbehrt werden, jedes Moment der Handlung ist für das Ganze nothwendig. Nirgends ist etwas Ueberflüssiges, wie überhaupt solche frei erfundene Stoffe diesen Vorzug haben, daß sie leichter auf ihr reinstes Maß reducirt und in demselben festgehalten werden können, während es oft unmöglich ist, historische Stoffe von allen zufälligen Bestandtheilen zu reinigen und einer klassischen Kunstform ganz angemessen zu machen. Die moderne Akteneintheilung trennt ein Stück gleichsam in verschiedene kleinere Stücke. Hier aber geht alles in Einem ununterbrochenen großen Zuge fort. Alles Vorhergehende greift organisch in das nächst Folgende ein, jede Scene ist zugleich bedingend und bedingt. Die ganze Handlung wird aber immer reißender, und majestätischer; und alles folgt Schlag auf Schlag, und würde oft sich vernichtend in einander stürzen, wenn der Chor nicht betrachtend dazwischen träte.

Der langen, zum Theil ermüdender Reden sind offenbar zu viele. Manche Scenen haben gar keinen Dialog. Der

Prolog, welchen Isabella, wie bei Euripides Jokaste spricht, kann sich an Lebendigkeit mit der Exposition der vorhergehenden Stücke nicht vergleichen. Einige Aehnlichkeit bei beiden Dichtern hat auch die Scene, in welcher Isabella und Jokaste ihre Söhne aussöhnen wollen. Doch sind bei dem alten Dichter die feindlichen Brüder, wie wenn sie in gerichtlicher Form ihre Sache führten, beredte Ankläger und Vertheidiger, während sie bei dem neuern, zur Erde blickend, ohne einander anzusehen, ein hartnäckiges Schweigen beobachten, so daß die Verzweiflung der Mutter um so erschütternder ist, nachdem sie der Worte Köcher ausgeleert und der Bitten Kraft erschöpft hat. Als sehr kunstgerecht behandelt und von erschütterndem Effekt hat man die Scene bezeichnet, in welcher Beatrice ihre Mutter wieder erkennt. Der Ausruf der aus ihrer Ohnmacht erwachenden Tochter:

„Wo bin ich? diese Züge sollt' ich kennen?"

und das zermalmende Wort der nichts ahnenden Mutter:

„Ich bin's ja selbst, erkenne deine Mutter!"

sind unvergleichlich herbeigeführt. Die beredte Schilderung der Geschenke, welche Don Manuel auf dem Bazar (dem arabischen Marktplatz, auf welchem alle Kostbarkeiten des orientalischen Luxus ausgestellt sind) von dem Chor für seine Braut gekauft wissen will, hat man an und für sich meisterhaft, aber mehr dem epischen, als dramatischen Stile angehörig nnd für die tragische Würde zu geringfügig und kleinlich genannt. Nur Menschen von gemeiner Denkungsart und geringer Bildung, welche sich gerne über solche Gegenstände weit und breit aussprächen, dürften solche ausführliche Herzählungen in den Mund gelegt werden. Wenn daher der Kellermeister im vierten Aufzuge der Piccolomini die Figuren auf dem Pokal ausführlich erkläre, so sei dieses eine Weitschweifigkeit, welche dem Charakter der sprechenden Person ganz angemessen sei und von dieser Seite auch im Drama keinen Tadel verdiene. Doch findet, wie mir scheint, diese Schilderung in der Gemüthslage des Don Manuel ihre vollkommene Rechtfertigung. Er beschreibt die Geschenke so

ausführlich, weil sie die Geliebte schmücken sollen. Sie bekommen durch diesen Zweck eine höhere Wichtigkeit, und zugleich machen sie später mit dem schrecklichen Ausgang einen erschütternden Kontrast. In Bezug auf die letzten Scenen endlich schrieb Schiller an Goethe:[1] „Es kommt dieser letzten Handlung sehr zu statten, daß ich das Begräbniß des Bruders von dem Selbstmord des andern ganz getrennt habe, daß dieser jenen Aktus vorher rein beendigt, als ein Geschäft, dem er vollkommen abwartet, und erst nach Beendigung desselben, über dem Grabe des Bruders, geschieht die letzte Handlung, nämlich die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester, den Don Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg. So wird alle Verwirrung und vorzüglich alle bedenkliche Vermischung der theatralischen Ceremonie mit dem Ernst der Handlung vermieden."

In der ganzen Tragödie ist kein matter Zug, kein schwaches Bild, nichts Unbedeutendes. Die außer dem Drama stehenden Personen sind so bestimmt ausgeführt, daß sie die Phantasie füllen; so auch das Bild des einsiedlerischen Mönchs, auf den der Dichter später noch einmal zurückkommt, indem er ihn so bedeutungsvoll in die Handlung eingreifen läßt.[2] Die außen liegenden Momente sind höchst kunstvoll an der schicklichsten Stelle in die Handlung gefügt. Der Hintergrund enthüllt sich gleichsam systematisch. Gleich anfangs hören wir, daß der alte Fürst gestorben, daß die eingewanderte Fürstenfamilie die Herrschaft gewaltsam an sich gerissen hat; später werden wir gelegentlich über den Fluch des Ahnherrn, die Zwietracht der Brüder, das doppelte Traumgesicht und Orakel, und endlich über Beatricens Verbergung belehrt, welche in der zweiten Scene nur angedeutet war. Jetzt zieht sich das Gesammtinteresse auf Beatrice zusammen, wie es bisher zwischen den feindlichen Brüdern getheilt war — woher es auch kommen mag, daß diese Tragödie allein von allen Dramen Schiller's eine doppelte Ueberschrift hat. Alle drei Geschwister sind ihr Inhalt. Nun also zuerst erscheint die Schwester-Braut auf der Bühne, und sie tritt schrittweise, sich selbst

[1] Briefwechsel Theil 6, S. 168 f.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 521. (Oktavausg. B. 5, S. 494).

zum steigenden Entsetzen, aus dem Geheimniß hervor. Es ist ein eigener stufenmäßiger Schmerzensgang, den sie bis zu dem Ausruf: „Weh, weh mir! O entsetzenvolles Licht!" zu wandeln hat; und auch der Zuschauer gelangt jetzt erst zur unumstößlichen Gewißheit. Absichtlich sind alle frühern Kennzeichen so unbestimmt gehalten, daß sie das Schreckliche nur ahnen lassen. Don Manuel selbst mußte über Beatricens Abkunft nur halb belehrt sterben. Aber als zuerst die ohnmächtige Tochter, dann der todte Sohn hergetragen werden, verwickelt sich Isabella schnell in ein neues doppeltes Mißverständniß, welches der Dichter zur tragischsten Situation benutzt, bis Cesar in Einem Moment seine Mutter völlig enttäuscht und zugleich über das ihm Verborgene belehrt wird. Auf besonderen Wegen werden die verschiedenen Personen zur Aufklärung geführt. Bei näherer Betrachtung wird man die kunstvolle Art, womit der weise Dichter diese tragische Nacht aufdeckt, besonders wenn man diese verschlungene Analyse des Geheimnisses mit der geraden und einfachen Enthüllung im Sophokleischen Oedipus vergleicht, nur bewundern können.

Endlich hat man dem Dichter ein großes Verbrechen daraus gemacht, daß er in seinem Schauspiel die Mythologien, Religionsvorstellungen und Gebräuche verschiedener Zeiten und Völker vermischte. Hier muß im Allgemeinen bemerkt werden, daß der ideal philosophische Drang, verschiedene Zeiten und Völker in Ein großes Ganze für die Einbildungskraft zusammenzuziehen, sich von der Zeit an in Schiller's Dramen und Balladen zeigt, wo er sich der großen Hülfsmittel und Kräfte der griechischen Poesie zu versichern suchte. Es war natürlich, daß er mit dem griechischen Schicksal auch der griechischen Götterlehre und Denkweise Eingang in seine Dichtung verschaffte. So finden wir denn im Wallenstein, und noch mehr in der Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans an vielen Stellen, mitten unter christlichem Wesen, die antiken Vorstellungen vom Glückswechsel, und neben dem christlichen Gott oder katholischen Heiligen die alten Götter genannt und einzelne Gottheiten, z. B. Ate, die Furien, besonders namhaft gemacht; und

wir erstaunen nicht wenig, wie die ächtgläubige Maria Stuart und die kirchliche Johanna allen Ernstes auch Götter anrufen können. Schiller's Personen haben durchweg etwas Heidnisches an sich, oder edler ausgedrückt, sie bewegen sich so frei und selbstständig in der christlichen Dogmatik und Ausdrucksweise, daß sie einen unbefangenen Sinn für das Wahre und Bedeutende der antiken Weltanschauung haben und daher mitunter im Geiste und mit den Worten der Alten sprechen. Diese Verknüpfung des Antiken mit dem christlich Modernen erhielt, wie das griechische Schicksal, in der Braut von Messina die vollständigste bewußte Ausprägung. Ja Schiller wob sogar den mohamedanischen Glauben ein, ganz in derselben Denkweise, in welcher Lessing seine Fabel von den drei Ringen erfand. Schon längst hatte er es gesagt, daß allen Philosophien die Philosophie und allen Religionen die Religion zu Grunde liege.[1] Diese Eine allgemein menschliche war Schiller's Philosophie und Religion, so daß er in jeder besondern einen wahren Gehalt und manches Unwesentliche und Zufällige in dessen Erscheinungsweise erkannte. Er hat seine Meinung dadurch symbolisch angedeutet, daß er die Weissagungen des christlichen Mönchs und des mohamedanischen Sterndeuters gleichermaßen wahr sein läßt. Sollte nun der Poet immer hinter dem Philosophen zurückbleiben? Mußte jener nicht, wenn er sich zu einem möglichst idealen Gebilde erhob, so dichten, wie dieser dachte? Am Ende der Vorerinnerung sagt es uns Schiller selbst: „Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.“ Wie der plastische Künstler für seine vollkommene Gestalt einzelne Glieder wirklicher Körper nachzeichnet, so entlehnte Schiller aus dem ganzen Reich der Ueberlieferung Züge für sein geistiges Bild. Nach seiner Ansicht, die das Ideale nur im Allgemeinen und Universellen suchte, durfte sich seine ideale Dichtung nicht in untergeordneten und partikulären Kreisen halten, sondern mußte auf den Sonnenhügeln aller Geschlechter

[1] Siehe Theil 3, S. 186.

und Völker hinschreiten. Diese Verbindung des aus einander Liegenden führte denn auch ohne Zweifel die Meinung herbei, der Dichter habe hier einen romantischen Stoff in eine antike Form gießen wollen. Er hat vielmehr, um einem rein menschlichen Inhalt die möglichst ideale Form zu geben, theils von dem antiken Chor und Schicksal einen ziemlich freien Gebrauch gemacht, theils in den Sitten, Einrichtungen, Geschichten und Vorstellungen aller Völker der Menschheit würdige Symbole für das gesucht, was er darstellen wollte. Sogar für die zu schmückende Braut entwarf er, nach Böttiger's treffendem Ausdruck, eine ideale Phantasiekleidung aus verschiedenen Völkertrachten. Für die ideale Poesie gibt es eben so sehr, wie für die plastische Kunst nur ein einzig wahres Kostüm. Aber indem der Dichter, um diese Freiheit zu rechtfertigen, sich in der Vorerinnerung auch darauf berief, daß der Schauplatz der Handlung Messina sei, wo die drei Religionen, die er zusammengefaßt, theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprächen, stellte er sein eigenes Verfahren in Schatten. Dieses letztere ist entweder durch die ideale Darstellung nothwendig bedingt, oder nicht zu entschuldigen, und Schiller hätte den Schauplatz folgerecht gar nicht nach Messina setzen müssen, sondern nach — Utopien. Seine Dichtung ist nur dadurch wahr, daß sie „sich nirgends hat begeben."

Das Verständniß und der Genuß der Tragödie erfordert eine höhere Kultur und einen weiten Gesichtskreis. Der Tadel Carlyle's, daß die Begebenheiten durch die Betrachtungen des Chors zu weit ausgesponnen seien und daß das Interesse stocke, schwanke und zuletzt seine volle Wirkung verfehle;[1] und der Tadel der Frau von Stael, die Ereignisse seien fürchterlich und doch sei das Grauen, welches sie einflößten, ruhig, der Chor unterbreche und erkälte das Interesse, legen kein Zeugniß gegen den Dichter, welcher eine ähnliche Wirkung ja beabsichtigte, sondern nur gegen die Urtheilenden ab. Sie schlagen den materiellen Reiz der Begebenheit höher an, als die ideale Kunstgestaltung. So mag es denn richtig sein, daß dieses erhabene „Mädchen

[1] Schiller's Leben S. 256.

aus der Fremde" nicht ins Volk gedrungen ist — und sie wird noch lange nicht ins Volk dringen. Begreift doch die Kritik kaum die höhern Gesetze, die ihr der Genius diktirt hat. So lange das Theater kein Tempel ist, wird man, auch bei der feinsten französischen Geschmacksbildung, für solche Stücke keinen Sinn haben und nur Solche, welche die Kenntniß der Griechen emporgehoben hat, werden zu ahnen vermögen, was sie uns sein könnten. Wann wird aber das Theater bei uns ein Tempel sein? Wann werden Mythen und Symbole bei uns frei werden und in den Dienst der Dichtung, und wann wird diese im Bunde mit allen andern Künsten in den Dienst unserer höchsten, heiligsten Ueberzeugungen treten? Wann werden wir uns von scholastischer Spekulation und spitzfindiger Dogmatik des Uebersinnlichen abkehren und uns der Dichtkunst mit dem Lebensgefühl zuwenden, daß sie allein uns die Räthsel des Ewigen zu lösen vermag, wie sie sinnlich gebundenen Wesen gelös't werden können? Wann werden wir einsehen, daß das Wort selbst des Propheten eine erhabene Dichtung, und jede erhabene Dichtung das Wort eines Propheten ist?

Viertes Kapitel.

Uebersetzung zweier Lustspiele von Picard. Wahl und Ausarbeitung des Wilhelm Tell. Ausflug nach Lauchstädt. Iffland, Johannes Müller, Gentz und Frau von Stael. Vollendung des Wilhelm Tell und Aufführung in Weimar und Berlin.

Als Schiller seine Braut von Messina, welche gewiß eine ungewöhnlich große Anstrengung erforderte, vollendet hatte, ruhte er in dem Jahr 1803 einige Zeit von eigner Produktion, und nur etliche Romanzen folgten noch jenem Gedichte nach, die wir später betrachten werden. Eine ähnliche kleine Pause hatte er nach Abfassung seiner Johanna gemacht, wo er sich, wie wir wissen, an der Turandot ergötzte. Gleichermaßen wandte er auch in der jetzigen Muße, während welcher sich sein Geist zum Wilhelm Tell sammelte, seine Sorgfalt dem Theater zu. Immer war er bemüht, dasselbe auch durch fremde Stücke in die Höhe zu bringen; und das Uebersetzen eines Schauspiels für die Bühne war ihm Erholung. So bearbeitete er, wie es scheint, auf Veranlassung des Herzogs in dem Frühjahr 1803 zwei französische Lustspiele [1], welche beim Publikum damals großen Beifall fanden. „Mein kleines Lustspiel," schreibt Schiller von einem dieser Stücke, „hat das Publikum sehr belustigt und macht sich auch wirklich recht hübsch. Es ist mit vieler guten Laune gespielt worden, ob es gleich nicht zum besten einstudirt war, und unsere Schauspieler, wie Sie wissen, gern sudeln,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 194.

wenn sie nicht durch den Vers im Respekt erhalten werden. Da Plan und Gedanke nicht mein gehörten und die Worte extemporirt wurden, so habe ich mich um die Vorstellung selbst keines Verdienstes zu rühmen."

Das erste dieser Stücke des geistreichen und fruchtbarsten französischen Theaterdichters — Picard schrieb über siebzig Schauspiele — heißt im Original: **Mediocre et rampant, ou le moyen de parvenir,** und wurde im Jahr 1797 zuerst vorgestellt. Schiller hieß es: der Parasit oder die Kunst, sein Glück zu machen. Wie der Titel hat der Uebersetzer auch die Namen der Personen zum Theil verändert. Der Minister heißt im Französischen Ariste, seine Mutter Dorlis, seine Tochter Laura, der Schiller'sche Selicour führt dort den Namen Dorival. Das Schauspiel ist im Original in Alexandrinern geschrieben, und schreitet schon dadurch gemessener, ernster einher, als in dem bequemen, nachlässigen prosaischen Gewande der deutschen Bearbeitung. Viele des Reims wegen gebrauchte Wendungen und Worte sind weggelassen, und noch viel Mehreres erweitert und so verändert, daß es deutschen Schauspielern mundgerecht und unserer Sinnesweise angemessen ist. Durch manche komische Ausdrücke z. B. „ein Bein unterschlagen, Krummbuckel machen, Katzenschwanz streichen, seine Eier in fremde Nester legen, aus dem Sattel heben," hat Schiller das Stück dem gemeinen Leben angenähert und mehr Humor und Laune in das Lustspiel gebracht. So ist es denn gekommen, daß wir hier gar keine Wortübersetzung, sondern nur eine Uebertragung des Sinnes und der Situationen vor uns haben. Nach dem Leitfaden des Originals läßt der deutsche Dichter seine Personen sprechen, was ihnen jedesmal angemessen zu sein scheint. Man kann nicht leicht freier mit dem Urtext schalten, als er es gethan hat. Das Stück endigt sich bei Picard mit den Versen:

> „Imitez votre père, et sa main est à vous.
> Sur l'intrigant ainsi l'honnête homme l'emporte.
> Qu'il en arrive, hélas, rarement de la sorte!
> Qui mérite une place est loin de l'obtenir,
> Et le sot, en rampant, est sûr de parvenir."

Schiller läßt seinen Narbonne dafür so sprechen: „Bilden Sie

sich nach Ihrem Vater und mit Freuden werde ich Sie zum Sohn annehmen — (Halb zu den Mitspielenden, halb zu den Zuschauern). Dießmal hat das Verdienst den Sieg behalten. — Nicht immer ist es so. Das Gespinnst der Lüge umstrickt den Besten, der Redliche kann nicht durchdringen, die kriechende Mittelmäßigkeit kommt weiter, als das geflügelte Talent, der Schein regiert die Welt, und die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne." Die eingeflochtene Romanze „An der Quelle saß der Knabe" rc. ist ganz Schiller's Werk; sie hat mit der französischen Romanze nur die Stimmung gemeinschaftlich.

Das zweite Picard'sche Stück, der Neffe als Onkel, scheint erst später auf die Bühne gekommen zu sein. Es heißt in Bezug auf ein Stück von Regnard von ähnlichem Titel im Französischen: **Encore des Ménechmes**, und wurde zuerst im Jahr 1791 in Paris vorgestellt. Es ist im Original in Prosa geschrieben, und bei weitem wörtlicher übersetzt, als das vorhergehende Stück, ohne daß Schiller aus seinem freien, großsinnigen Uebersetzungsstil getreten wäre und seinen nächsten Zweck aus den Augen verloren hätte.

Das neue Thema, welchem er sich unter dessen zugewandt hatte und an welches er in dem Sommer dieses Jahrs 1803 Hand anlegte, war Wilhelm Tell. Der Dichter verdankte die Idee Goethen.

Als Goethe im Jahr 1797 zum dritten Male mit dem aus Italien zurückkehrenden Meyer die kleinen Kantone in der Schweiz besuchte, erweckte die Gegenwart der klassischen Oertlichkeit den Plan zu einem Epos. „Ich bin fest überzeugt," schreibt er an Schiller, „daß die Fabel von Tell sich werde episch behandeln lassen, und es würde dabei, wenn es mir, wie ich vorhabe, gelingt, der sonderbare Fall eintreten, daß das Mährchen durch die Poesie erst zu seiner vollkommenen Wahrheit gelangte, anstatt daß man sonst, um etwas zu leisten, die Geschichte zur Fabel machen muß. Das beschränkte, höchst bedeutende Lokal, worauf die Begebenheit spielt, habe ich mir wieder recht genau vergegenwärtigt, so wie ich die Charaktere, Sitten und Gebräuche der Menschen in diesen Gegenden, so gut es in der kurzen Zeit möglich, beobachtet habe." Hierauf gab Schiller folgende Antwort, welche offenbar auf seine eigene

spätere Behandlung des Gegenstands Licht wirft — denn der erste Blick auf die Sache war entscheidend. Er schreibt am 30. Oktober 1797: „Die Idee von dem Wilhelm Tell ist sehr glücklich, und genau überlegt könnten Sie, nach dem Meister und nach dem Hermann, nur einen solchen, völlig lokal-charakteristischen Stoff, mit der gehörigen Originalität Ihres Geistes und der Frischheit der Stimmung behandeln. Das Interesse, welches aus einer streng umschriebenen, charakteristischen Lokalität und einer gewissen historischen Gebundenheit entspringt, ist vielleicht das Einzige, was Sie sich durch jene beiden vorhergegangenen Werke nicht weggenommen haben. Diese zwei Werke sind auch dem Stoff nach ästhetisch frei, und so gebunden auch in beiden das Lokal aussieht und ist, so ist es doch ein rein poetischer Boden und repräsentirt eine ganze Welt. Bei dem Tell wird ein ganz anderer Fall sein; aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes wird da alles geistreiche Leben hervorgehen. Es wird darin liegen, daß man durch die Macht des Poeten recht sehr beschränkt und in dieser Beschränkung innig und intensiv gerührt und beschäftigt wird. Zugleich eröffnet sich aus diesem schönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen sich aufthut."

Der in die Heimath mitgebrachte Plan wurde aber durch heterogene Beschäftigungen hinausgeschoben, durch die Fortsetzung der Ilias, die fragmentarisch gebliebene Achilleis, verdrängt, und endlich, ungeachtet die ersten Gesänge des Epos längst näher motivirt waren, ganz aufgegeben, nach Goethe's Angabe deßwegen, weil es ihm bedenklich schien in Hexametern zu dichten, indem die deutsche Prosodie, in so fern sie die alten Silbenmaße nachbildete, anstatt sich zu regeln, immer problematischer wurde und die anerkannten Meister solcher Künste und Künstlichkeiten bis zur Feindschaft in Widerstreit lagen. Da bemächtigte sich Schiller dieser Idee. „Ich hatte mit Schiller," erzählt Goethe in seinen Tags- und Jahresheften, „diese Angelegenheit oft besprochen und ihn mit meiner lebhaften Schilderung jener Felswände und gedrängten Zustände oft genug unterhalten, dergestalt, daß sich bei ihm dieses Thema nach seiner Weise zurechtstellen und formen mußte. Auch er machte

mich mit seinen Ansichten bekannt, und ich entbehrte nichts an einem Stoff, der bei mir den Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anschauens verloren hatte, und überließ ihm daher denselben gerne und förmlich, wie ich ihm schon früher mit den Kranichen des Ibykus und manchem andern Thema gethan hatte; da sich denn aus jener obigen Darstellung, verglichen mit dem Schiller'schen Drama, deutlich ergibt, daß ihm alles vollkommen angehört, und daß er mir nichts, als die Anregung und eine lebendigere Anschauung schuldig sein mag, als ihm die einfache Legende hätte gewähren können."

Die Idee seines Heldengedichts, auf die sich Goethe in der mitgetheilten Stelle beruft, charakterisirt er aber in folgender Weise: „Von meinen Absichten melde nur mit Wenigem, daß ich in dem Tell eine Art von Demos darzustellen vorhatte und ihn deßhalb als einen kolossal kräftigen Lastträger bildete, die rohen Thierfelle und sonstige Waaren durch's Gebirg herüber und hinüber zu tragen sein Lebenlang beschäftigt, und, ohne sich weiter um Herrschaft noch Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe treibend und die unmittelbarsten persönlichen Uebel abzuwehren fähig und entschlossen. In diesem Sinn war er den reichern und höhern Landsleuten bekannt, und harmlos übrigens auch unter den fremden Bedrängern. Diese seine Stellung erleichterte mir eine allgemeine in Handlung gesetzte Exposition, wodurch der eigentliche Zustand des Augenblicks anschaulich wird. Mein Landvogt war einer von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rücksichtslos auf ihre Zwecke hindringen, übrigens aber sich gern bequem finden, deßhalb auch leben und leben lassen, dabei auch humoristisch gelegentlich dieß und jenes verüben, was entweder gleichgültig wirken oder auch wohl Nutzen und Schaden zur Folge haben kann. Man sieht aus beiden Schilderungen, daß die Anlage meines Gedichtes von beiden Seiten etwas Läßliches hatte und einen gemessenen Gang erlaubte, welcher dem epischen Gedicht so wohl ansteht. Die älteren Schweizer und deren treue Repräsentanten, an Besitzung, Ehre, Leib und Ansehn verletzt, sollten das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben, indeß jene beiden Figuren

persönlich gegen einander zu stehen und unmittelbar auf einander zu wirken hatten."

Für Schiller war dieser Gegenstand ein trefflicher Fund. Er paßte ganz in seine dramatische Entwickelung, und der Moment hätte den Genius nicht besser bedienen können.

War Schiller nach Vollendung seiner Braut von Messina nicht in einer ähnlichen Lage, wie Goethe, nachdem er seinen Meister und Hermann gedichtet hatte, und enthielt Wilhelm Tell, wenn er ihn zum Drama bildete, nicht alle die Vortheile auch für Schiller, die ihm dieses Sujet als epischer Stoff für Goethe zu haben schien? Die Braut von Messina hatte noch mehr, als Hermann und Dorothea, „einen rein poetischen Boden und repräsentirte eine ganze Welt." Nun bot sich ihm, nachdem er von dem Gang in die weiten Höhen ermüdet war, in Wilhelm Tell jener engbegrenzte Stoff dar, dessen Bedeutsamkeit er in dem oben mitgetheilten Briefauszuge so trefflich charakterisirt. Mußte er dieses Thema nicht willkommen heißen? Hier hatte er, was er schon an dem Plane seiner Malthesertragödie rühmt,[1] einen sich von selbst isolirenden Stoff, der eine Welt für sich ausmachte.

Warum aber griff er auch jetzt nicht zu dieser alten Idee der Maltheser zurück?

Kaum hatte er seine Braut von Messina beendigt, als er an Goethe schrieb: „Ich habe meine alten Papiere über die Maltheser vorgenommen, und es steigt eine große Lust in mir auf, mich gleich an dieses Thema zu machen. Das Eisen ist jetzt warm und läßt sich schmieden." Die Maltheser wären in der That das geworden, was man mit Unrecht in der Braut von Messina gefunden hat: ein romantischer Gegenstand in einer antiken Form. Aber das ist auch die letzte Wiedererwähnung des alten Plans, der sich bereits verjährt, und welchen Schiller in seiner Kunstentwickelung überschritten hatte. Die Maltheser wären ein Rückschritt gewesen. Er hatte dem Trachten, dem Drama die am meisten kunstgemäße Gestalt zu geben, mit der Braut von Messina das vollgültigste Recht verschafft — ohne durch dieses Stück die allgemeine Anerkennung gefunden zu haben, deren ein ungeheurer Kraftaufwand würdig zu sein

[1] Siehe Theil 3, S. 280.

schien. Er hatte jenen idealen Formtrieb, welcher ihn vom Wallenstein an einzig führte, gleichsam ausgelebt. Zugleich hatte er in den drei vorhergegangenen Frauen-Tragödien einen gewissen humanen Gehalt seines Gemüths erschöpft. So kam es denn, daß er zugleich für immer von dem Streben, die antiken Hülfsmittel auf das neue Drama anzuwenden abließ, und sich jetzt einem Freiheitsstoffe zukehrte. Denn seit er sich vorzüglich um die Form bemühte, wichen seine heroischen Lebensüberzeugungen der Menschenwürde und Freiheit, aus denen die Dramen der ersten Periode einzig entsprungen waren, zurück. Jetzt aber, nachdem das ganze Gewicht seiner Seele nicht mehr allein auf der Kunstform ruhte, trat die Bedeutung des Inhalts wieder mehr hervor, und wenn er in der letzten Trias weiblicher Dramen besonders sein humanes Lebenselement enthüllt hatte, so griff er nun nach einem Stoff, welcher seinen Seelenheroismus näher berührte und innig bewegte. So wählte er den Wilhelm Tell, welcher zugleich mit dem Don Karlos und dem Wallenstein verwandt, und von beiden Stücken verschieden ist. Denn im Wilhelm Tell verkündigen sich uns die Ideen der Freiheit und der Menschenrechte nicht, wie im Don Karlos, in natürlich lyrischem Tone aus der Brust des Dichters, sondern in kunstmäßiger Fassung aus dem Munde der Ueberlieferung selbst, die so treu und gründlich veranschaulicht ist, als im Wallenstein. Auch hatte er, wie ich nachgewiesen habe, vom Wallenstein an durch die Schicksalsidee die Tragödie in das Gebiet des Religiösen erhoben. Mit dem Wilhelm Tell stand er, wie in der ersten Periode, wieder auf sittlich-politischem Boden, doch ohne subjektive Befangenheit sondern mit einem freien, großen Blick in die Welt und menschliche Verhältnisse, die er jetzt objektiv zu fassen und darzustellen verstand. Er band also wieder an den Don Karlos an, aber in verändertem Geiste und mit ächtem Kunstsinn.

Schiller hatte sich, wie er selbst sagt, [1] endlich überzeugt, daß es mit den griechischen Dingen eine mißliche Sache auf unserm Theater sei. Was ihm die Kunstverständigen, z. B. der Direktor des Berliner Theaters Iffland, dringend an's Herz

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 263.

legten, mußte daher um so mehr Wirkung machen. Er hatte vor, den Oedipus für die Bühne zu bearbeiten. Iffland schrieb ihm, der Oedipus sei nur für die Auserwählten, Tell für Alle. „Um das Letztere ist es mir zu thun. Nicht bloß als Kaufmann, auch aus andern Gründen. Jon, Regulus, Koriolan werden geachtet. Eugenie wird von einer kleinen Zahl angebetet — das Lustspiel sinkt — die Oper, wenn sie nicht das Zauberreich darstellt, oder das innere Verdienst des Wasserträgers hat, greift nicht. Das Letztere ist selten, das Erstere kostet, wenn nicht mehr, doch so viel, als es trägt. Die Versstücke, welche nicht für das große Volk sind, nehmen im Einlernen mehr, als die doppelte Zeit, die ein anderes Stück fordert; die Schauspieler, wenn sie mit Kraft etwas wirken sollen, müssen vorher und nachher geschont werden. Hier aber muß alle Tage gespielt werden. Der Ertrag von hundert zwanzig tausend Thalern muß aufgebracht werden und dazu gibt der Hof nur fünftausend vierhundert Thaler. Nicht also, was ich fühle, darf ich wollen, sondern es ist mein Weg, als Kaufmann zu verfahren und doch nicht dadurch den feinen Sinn merklich zu verletzen. Da wir bei der Braut von Messina nicht verloren haben, da dieses Werk stets auf dem Repertoir bleiben wird, darf ich um so unbefangener von meiner Lage mit Ihnen reden. — Ich kann für ein Werk, welches auf das große Volk wirkt, das Honorar verdoppeln, ich kann noch weiter gehen. Wenn der Zufall Ihren Genius an ein Werk von der innern und äußern Wirkung des Mädchens von Orleans führte, so würde die Kasse für den dreimonatlichen Alleinbesitz gern achtzig Friedrichsd'or geben. Sehen Sie da eine ehrliche, offene Auseinandersetzung, wie ich Ihren Vortheil mit dem unsrigen vereinen möchte, und ich bin gewiß, Sie verkennen mich nicht, noch nehmen Sie die eckichte Wirklichkeit übel auf, da man doch ein für allemal in solchen Dingen unverständlich bleibt, wenn man Deutlichkeit meiden will. Es ist mit den griechischen Stücken eine eigne Sache. Die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter und deren ist Legio. Die Stürme der Leidenschaften in andern Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Theilen und erheben sie gegen Willen und Wissen. Die Stücke aus der römischen Geschichte schrecken wegen der Austerität der Sitten,

des Starrsinns in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündigt finde. Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern? der Vorgang mit dem Kurfürsten von Sachsen vor und nach der Mühlberger Schlacht? Karl der Fünfte, der wilde Hesse, Kardinal Granvella, die Gemahlin und die Kinder des Kurfürsten? In neuern Zeiten ist der große Kurfürst von Brandenburg ein dramatischer Gegenstand." — Ein andermal schrieb Iffland; „Ja, wenn Sie Heinrich den Löwen uns geben wollten! Das wäre trefflich! Sie sehen, ich bin höchst begehrlich! — Wäre Gustaph Adolph mit seinem romantisch religiösen Wesen nicht dramatisch?" — Schiller scheint in der Antwort über diese Zumuthungen empfindlich sich beschwert zu haben, als wolle man ihm Fesseln anlegen. Iffland erwiederte am 30. April 1803: „Gott behüte mich, ein Werk von Ihnen zu verlangen, wozu der Geist Sie nicht geführt hätte, der in Ihnen wohnt! — Nur denke ich, ehe man den Stoff erwählt, während der Geist über der Tiefe schwebt, sei eine unmerkliche Richtung, wo er sich niederlasse, noch möglich. Dann wäre das Interesse, welches für die Sinne eine gewisse äußere Herrlichkeit, wie Jeanne d'Arc, darbeut, eher zu wählen, als ein anderes, welches abstrakte Kenntniß und einen feinen Geist fordert. Das Leidenschaftliche, das Romantische und Phantasiereiche ergreift alle Theile, erhebt die Gefühle der Bessern und beschäftigt die Sinne des Haufens."

Gründe genug von allen Seiten, daß Schiller sich mit dem vollen geistigen Gewinn, den er durch seine hellenisirenden Dramen geärntet hatte, dem historischen Schauspiel zuwandte. Ganz in dem Sinne, wie wir Iffland eben reden hörten, schreibt der Meister selbst am 2. April 1805 an Humboldt. Ich theile die Stelle zugleich als einen rührenden Beweis mit, wie er sich zeitlebens mit dem alten Freunde verbunden fühlte: „Ich wünschte auch von Ihnen selbst zu hören, wie Sie mit meinem Tell zufrieden sind. Es ist ein erlaubter Wunsch, denn bei allem, was ich mache, denke ich, wie es Ihnen gefallen könnte. Der Rathgeber und Richter, der Sie mir oft in der Wirklichkeit waren, sind Sie mir in Gedanken auch noch

jetzt, und wenn ich mich, um aus meinem Subjekt herauszukommen, mir selbst gegenüber zu stellen versuche, so geschieht es gerne in Ihrer Person und aus Ihrer Seele. Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet sein kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller, als alle andern, von dem Zeitstrom ergriffen; er kommt, selbst wider Willen, mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt. Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüther, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten; und so kann es leicht geschehen sein, daß ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe." —

Wann Schiller sein neues Stück zu dichten anfing, läßt sich wohl nicht mehr ganz genau ermitteln, da sich sein Notizenbuch vom Jahr 1803 nicht erhalten hat, wenigstens nicht in meinen Händen ist. Die erste Nachricht, die er Goethen in dem Briefwechsel gibt, ist vom 9. August, wo er kurz sagt, daß er noch immer auf dem alten Fleck stehe und sich um den Waldstätter-See herumbewege. Am 18. August in einem Briefe an Humboldt bemerkt er, daß dieser Stoff sehr widerstrebend sei und ihn große Mühe koste; da derselbe aber sonst großen Reiz habe und sich durch seine Volksmäßigkeit so sehr zum Theater empfehle, so lasse er sich die Arbeit nicht verdrießen, ihn endlich noch zu überwältigen.

Von äußern Begegnissen in dieser Zeit läßt sich wenig erzählen. Je fruchtbarer Schiller's Thätigkeit und je reicher sein inneres Leben wurde, desto ärmer blieb sein äußeres. Vielleicht hört ihn der Leser am liebsten sich selbst über sein Familienleben aussprechen. Am 7. Januar 1803 schrieb er an seine Schwester Luise, Frau Pfarrerin Frankh, in Kleversulzbach: „Die guten Nachrichten von deinem und des guten Pathchens Befinden, haben uns auf das innigste erfreut, liebste Schwester. Möge alles noch seinen guten Fortgang haben, und die näch-

sten Nachrichten recht erfreulich lauten. Auch wir befinden uns in diesem gelinden Winter ganz erträglich, die Kinder und das Kleine besonders am allerbesten. Ich wollte, daß du die kleinen Närrchen sehen könntest, sie würden dir viele Freude machen. Aber du selbst wirst diese Freude jetzt an deinem eignen Kinde reichlich empfinden, und eine ganz neue Existenz in den mütterlichen Sorgen und Beschäftigungen kennen lernen. Wer weiß, ob wir dich dieses Jahr nicht in deiner Kinderstube einmal überraschen, denn es könnte kommen, daß ich mit meiner Frau eine Reise nach jenen Gegenden machte, die uns dir auf einige Tagereisen näher brächte, und dann würden wir dem Wunsch schwer widerstehen können, dich mit deinem lieben Mann zu besuchen. Schenke uns der Himmel nur bis dahin Gesundheit, so kann sich vieles schicken und fügen."

Der Wunsch, die Heimath wieder zu sehen, ging nicht in Erfüllung; die Parze durchschnitt den Plan nur allzubald. Dafür kam in dem Sommer dieses Jahres eine kleine Reise nach Lauchstädt zu Stande, welche Schiller, der so schwer vom Platz kommen konnte, schon längst hatte machen wollen.

Die Weimar'schen Schauspieler pflegten hier während der Kurzeit Vorstellungen zu geben; sie kamen besonders in diesen Jahren mit vortrefflichen Stücken, alten und neuen, versehen, nach dem Badeort; und was dem Ganzen einen frischen Schwung gab, war das neue geschmackvolle und geräumige Schauspielhaus, welches vor Kurzem an die Stelle der alten brettернen Wände getreten war. Die Bemühungen und der Aufwand wurden durch einen großen Zulauf auch aus der Umgegend, besonders aus Halle und Leipzig, und durch einen rauschenden Beifall belohnt. Schiller äußert sich in Briefen an seine Gattin und an Goethe[1] sehr zufrieden über den Ausflug, welcher etwa vierzehn Tage dauerte. Die Ansicht eines neuen Publikums gab ihm neue Blicke in das theatralische Wesen, und er meinte, er werde künftig viel bestimmter und zweckmäßiger für das Theater schreiben, ohne der Poesie das Geringste zu vergeben. Er fühlte sich in dem bewegten geselligen Verkehr heiter gestimmt und gewann auch ein größeres Ver-

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 160 u. S. 194.

trauen zu seiner Gesundheit, so daß er zu einem Manöver, welches preußische und sächsische Offiziere zu ihrem Vergnügen veranstalteten, auf den Weg nach Merseburg hinausritt. Er speis'te in dem großen Kursaal in Gesellschaft von etwa hundert Badegästen, die sich hier zusammenfanden. Vom Mittag bis zum Abend brachte er gewöhnlich unter den Menschen zu, die sich in den Anlagen und in dem kleinen Pavillon herumtrieben. Auf diese Weise wurde freilich beinahe nichts gethan, was dem immer Thätigen ganz ungewohnt und auf die Dauer unerträglich vorkam; er bedauerte den Verlust der schönen Zeit. Doch meinte er nicht, daß diese Tage ganz für ihn verloren seien; er schlug es auch schon für etwas an, daß die Sehnsucht zur Arbeit in ihm wuchs und er in der besten Stimmung war. Auch machte er manche interessante Bekanntschaften. In den ersten Tagen seiner Anwesenheit war der Herzog Eugen von Würtemberg in Lauchstädt, welcher sich sehr angenehm und behaglich benahm, und mit dem Schiller häufig zusammen war. Auch freute es ihn, einige Professoren von Halle kennen zu lernen und mit einigen jungen Berlinern führte er unterhaltende Gespräche. Auf die Einladung Niemeyer's machte er eine Fahrt nach Halle, wo man ihn sehr ehrte, er sich aber außer der Franklin'schen Stiftung doch nicht viel umsah, weil er sich etwas angegriffen fühlte und die Bewegung scheute. Er bedauerte es sehr, die Bekanntschaft Wolf's nicht machen zu können, welcher damals im Pyrmonter Bade war.

Schiller erlebte in Lauchstädt, am 11. Juni 1803, den eigenen Zufall, daß während seine Braut von Messina gegeben wurde, ein schweres Gewitter ausbrach, wobei die Donnerschläge und besonders der Regen in dem dünn und leicht erbauten Schauspielhause so heftig schallten, daß man eine Stunde lang fast kein Wort der Schauspieler verstand, und die Handlung nur aus der Pantomime errathen mußte. Dennoch wurde das Stück bis zu Ende gespielt, ungeachtet viele Zuschauer, besonders Frauenzimmer, aus dem gedrängt gefüllten Hause flohen und eine große Störung herrschte. Lustig und fürchterlich zugleich, erzählt Schiller, war der Effekt, als bei den gewaltsamen Verwünschungen des Himmels, welche die Isabelle im

letzten Akt ausspricht, der Donner einfiel; und gerade bei den Worten des Chors:

„Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt,“

fiel der wirkliche Donner mit fürchterlichem Knallen ein, so daß das ganze Haus erzitterte und der Schauspieler Graff aus dem Stegreif eine Geste dabei machte, die das ganze Publikum ergriff. „Den Eindruck,“ so fährt Graff selbst den Vorfall zu erzählen fort, „den diese Stelle und die kräftige Mitwirkung meiner Mitspielenden bis zum Schluß und am Schlusse des Stückes selbst erregte, kann ich nicht beschreiben; es war eine beinahe fürchterliche Stille in dem vollen Hause, man hörte keinen Athem und sah nur todtbleiche Gesichter. Nach der Vorstellung kam unser Schiller noch auf die Bühne und begrüßte jeden Schauspieler auf's freundlichste. Auch auf mich ging er zu und sprach in einem liebreichen, etwas näselnden Tone die Worte: „„Dießmal kam Ihnen der Donner recht zu Passe; schwerlich wird die Stelle jemals wieder mit dem Ausdruck gesprochen werden."" Unvergeßlich bleibt mir noch nach dreißig Jahren dieser kleine Auftritt" [1].

Auch hier konnte der gefeierte Dichter die Liebe und Verehrung inne werden, mit welcher besonders die deutsche Jugend an ihm hing. Nach dem Ball in später Nacht wurde ihm von den Studenten aus Halle und Leipzig eine Musik gebracht und auch des andern Morgens, ehe er noch ganz ausgeschlafen hatte, wurde er mit Musik und Gesang begrüßt. Schon längst hatten die Studierenden von Halle und Leipzig ungeduldig gewünscht und gehofft, daß der ruhmgekrönte Dichter, daß ihr vergötterter Liebling einmal bald nach Lauchstädt kommen möchte; und jetzt wollten sie auch nichts unterlassen, um ihre Begeisterung auszusprechen. Und in der That mußte ihm diese enthusiastische Liebe der Jugend vor allem erfrischend und belebend sein, so weit er auch davon entfernt war, sie zum Kriterium der Trefflichkeit seiner Werke zu machen. Auch nach Weimar

[1] Schiller's Album, S. 87. f.

strömten häufig, wenn seine Stücke aufgeführt wurden, von Jena Schaaren von Studenten herüber und brachten ihren jubelnden Beifall und die Kraft des lebendigsten Antheils in das bedingte, laue Lob des kunstliebenden, aber kritisirenden und alternden Weimar'schen Publikums. Welchen Werth kann dagegen ein genau abgewogenes und sorgsam umschriebenes Lob, das nicht kalt und nicht warm ist, für den haben, der gelobt wird? Nur ein volles, ungetheiltes, überfließendes Herz konnte den Dichter von der Macht seiner Poesie überzeugen.

Nachdem er nach Weimar zurückgekommen, warf er sich mit aller Kraft auf seinen Tell. Weil er, nach seinem Ausdrucke, Wochen und Monate verschwendet; so wollte er jetzt Tage und Stunden zu Rath halten. So sehr er an den Seinigen hing, so flüchtete er sich doch dieses bedeutenden Zweckes wegen bald wieder in die Einsamkeit nach Jena, wo er in Goethe's Zimmern wohnte. Wenn es mit der Arbeit nicht fort wollte, hoffte er häufig von einer Ortsveränderung ein besseres Gelingen, zu welcher er sich denn schnell entschloß. Nebenbei bemühte er sich damals mit Goethe, Shakespeare's Julius Cäsar und Kaufmann von Venedig auf die Bühne zu bringen. Die Beschäftigung mit Julius Cäsar setzte ihn selbst in die regeste Stimmung — hob, wie er sich ausdrückt, sein eigenes Schifflein: das Stück, sagte er, sei ihm für seinen Tell von unschätzbarem Werth.

Der bedenkliche Zustand, in welchem damals die Universität Jena schwebte, ging auch ihm nahe zu Herzen. Die vorzüglichsten Lehrer, wie Loder, Paulus, Hufeland, Schelling, folgten Berufungen nach andern Akademien, der alte Griesbach lag hoffnungslos krank. Schütz machte Anstalten, die berühmte Allgemeine Literaturzeitung mit sich nach Halle zu verpflanzen. Da bedurfte es nun der umsichtigen Sorgfalt der Behörde, die entstandenen Lücken, so gut es ging, wieder auszufüllen. Das wichtige Institut der Literaturzeitung aber suchte man in kühnem Selbstvertrauen dadurch an Ort und Stelle festzuhalten, daß man neben der Hall'schen eine zweite Jena'sche Literaturzeitung gründete. Goethe ließ, um sie zu heben, selbstverfaßte Recensionen in sie einrücken, und verhandelte in ihr auch die Angelegenheiten über die Kunstausstellung in Weimar, welche

noch immer ihren guten Fortgang hatte. Schiller hatte gleich nach dem Eingang der Propyläen zuerst diesen Vorschlag gethan, die Allgemeine Literaturzeitung zum Kanal zu machen, um Kunstideen ins Publikum zu bringen.[1] Goethe führte auch hier, wie so oft, das aus, was Schiller ihm angegeben hatte; und so bestätigte es sich, daß der Ideenreiche auch das Zweckmäßige zu rathen versteht.

Die ausgezeichnetsten Männer wurden eingeladen, dem neuen Institut beizutreten. So schrieb z. B. Schiller umständlich an Fichte, und Goethe wandte sich an Zelter und an Johannes Müller. Dieser erklärte sich, in einem Briefe vom 21. Sept. 1803 von Wien, mit Stolz und Begeisterung zur Theilnahme bereit, und da Goethe im Auftrage Schiller's zugleich über einige Punkte der Geschichte Tell's um Auskunft gebeten hatte, sprach sich der Geschichtschreiber in dem genannten Briefe auf folgende Weise aus: „Ich freue mich unendlich auf die Bearbeitung Tell's. Empfehlen Sie mich Ihrem großen Freunde, welchen ich sehr verehre. In der östreichischen Reimchronik, einem übrigens schätzbaren Werk, wird von diesen Dingen, welche vor den darauf erfolgten Kriegen unbedeutend schienen, nichts erwähnt; nur sieht man, daß Beringer von Landenberg am Wiener Hofe kurz zuvor einen tollen Streich verübte, der ganz begreiflich macht, wie der mächtige Marschall, sein Oheim oder Vater, für gut hielt, ihn wie ins Elend nach der Schweiz zu schicken, und Unterwalden ihm beiläufig preis zu geben.[2] Als Geschichtsforscher stehe ich für Tell's Leben und Theilnahme an denselben Geschichten;[3] doch nicht für den Apfel, der aus einer ältern Stammsage ihnen angeheftet worden sein mag. Ich bin unaussprechlich begierig, wie Herr Hofrath von Schiller den Charakter Albrechts gefaßt habe. Wohl gewiß nicht wie eines tollen Tyrannen; er hatte Herrschereigenschaften, aber des Vaters freie Seele und populärer Sinn fehlte; trocken, kalt, habsüchtig war er; ein vortreffliches Weib seine Elisabeth, von der Reimchronik nicht wahr und schön geschildert. Wie viel von Habsburg,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, B. 6, S. 57.

[2] Vergl. Müller's Schweizergeschichte, B. 1, Kap. 18. Anmerk. 189. b.

[3] Ebendaselbst, Anmerk. 224.

dem Hause, dem Land und Hof, und von dem wunderbaren alten Hirtenstamm in dem alten Gebirg, läßt sich unvergleichlich malerisch herausheben! Es ergreift mich selbst, indem ich's mir denke. Machen Sie doch ja, daß ich dieses Werk zu seiner Zeit bekomme. Nicht um es zu recensiren; das wäre Schade, ich habe die Dramaturgie nicht genug studirt, um die Vollkommenheiten dieser Art gehörig zu würdigen. Aber über den historischen Werth schreibe ich Ihnen oder dem Verfasser was, wenn es der Mühe werth ist, irgend wo eingerückt werden kann. Sie sehen, daß ich noch so warm fühle, wie da ich jene Jugendbriefe schrieb: es kommt aber viel darauf an, zu wem ich rede, der Gedanke an Sie elektrisirt sehr."

So drängte und bestärkte auch der größte deutsche Geschichtschreiber unsern Dichter, sein Werk gründlich und treu historisch zu halten. Wie nun Johannes Müller der erhaltenen Aufforderung gemäß der neuen Literaturzeitung freudig beitrat, so versprachen andere Männer einer Einladung zuvorkommend ihre Mitwirkung, als sie vernommen, daß Goethe und Schiller sich an die Spitze des Unternehmens gestellt hätten. So schrieb Gentz am 21. Sept. 1803 ebenfalls von Wien aus an Schiller: „Wenn es wahr ist, hochverehrter Freund, daß die Literaturzeitung künftig unter Ihren und Goethe's Auspicien fortgesetzt wird, so kann ich Sie nicht schnell genug bitten, mich unter die Zahl Ihrer Mitarbeiter einzuschreiben, an der alten nahm ich seit vielen Jahren keinen Theil mehr; aber von solchen Händen verjüngt — wen sollte sie nicht zur Thätigkeit einladen? Ist das Gerücht unwahr, so betrachten Sie wenigstens mein Anerbieten, als einen Beweis meines aufrichtigen Verlangens, nach allem zu greifen, was mich mit Ihnen verbinden kann. Ihr hoher Geist, nicht bloß der, der aus Ihren Werken weht, auch der, welchen Ihre mir ewig unvergeßlichen Gespräche entfalteten, umschwebt mich oft in Stunden des Nachdenkens und des ruhigen Genusses. Von Ihnen nicht ganz vergessen zu sein, ist einer der größten Wünsche meines Lebens. Sie früher oder später wieder einmal zu sehen und zu hören, ist einer der schönsten Träume der Zukunft für mich. Nehmen Sie mit Wohlwollen die Ver-

sicherung einer unbegränzten, auf Bewunderung und Liebe gleich fest gegründeten Ergebenheit an, von Ihrem treuen Diener und Freunde Gentz."

Es ist höchst erfreulich zu berichten und vielleicht auch nicht ganz uninteressant zu lesen, wie zwei so divergirende Geister, wie Johannes Müller und Gentz, sich in der enthusiastischen Hochachtung Schiller's begegneten.

Der König von Schweden, der später entthronte Gustaph IV., kam damals auf einer Reise durch Weimar und gab Schillern als Zeichen der Zufriedenheit mit seiner Geschichte des dreißigjährigen Kriegs, worin der schwedischen Nation so rühmlich gedacht sei, einen Brillantring zum Geschenke. „Wir Poeten sind selten so glücklich," sagt er bei dieser Gelegenheit, „daß die Könige uns lesen, und noch seltener geschieht's, daß sich ihre Diamanten zu uns verirren — aber unser Reich ist auch nicht von dieser Welt."

Im December 1803 näherte sich auch die Frau von Stael, welche auf ihrer Reise durch Deutschland es besonders auch auf Weimar abgesehen hatte. „Wenn sie nur deutsch versteht," schreibt er an Goethe, „so zweifle ich nicht, daß wir über sie Meister werden, aber unsere Religion in französischen Phrasen ihr vorzutragen und gegen ihre französische Volubilität aufzukommen, ist eine zu harte Aufgabe." Sie kam, verstand aber kein deutsch, doch war Benjamin Constant ihr Begleiter, welcher nöthigenfalls den Vermittler machen konnte. Schiller unterwarf sich dem Zwang der ihm wenig geläufigen französischen Sprache, meinte aber doch, daß er sich noch ganz leidlich mit ihr verständigen könne.

Beiden Dichtern kam die geistreiche Französin sehr ungelegen. Goethe war in Jena mit der Abfassung von Aufsätzen für die Literaturzeitung, welche auf dem Wohnplatz der ausgewanderten aufsteigen sollte, beschäftigt, und erklärte sich anfangs auf das entschiedendste, gar nicht nach Weimar zu gehn. „In diesem Wetter zu fahren, zu kommen, bei Hof und in der Societät zu erscheinen, ist rein unmöglich." Nur ein Brief des Herzogs konnte ihn bewegen, die „unerträgliche Last" ihrer interessanten Bekanntschaft in Weimar zu übernehmen. Aber zum Unglücke oder zum Glücke kam er

Katarrh an, welcher ohne *eben gefährlich*
e Tage im Bette und Wochen *lang im*
r konnte er denn „diese merkwürdige, so
" erst nur durch Billette, dann durch
er in den kleinsten Cirkeln genießen. Ge-
Katarrh, der ihm eine moralische Unmög-
ische verwandeln half, doch einmal kom-
n er jetzt eben zur günstigsten Zeit! —
ls in der glücklichsten Geburtsperiode des
nd nun sollte er sich dem Gesellschaftsstru-
Der rasche und anstrengende Wechsel von
eit und einer ganz heterogenen Societäts-
te, erschöpfte ihn, brachte ihn endlich ausser
reiche Frau bewirkte eine allgemeine Be-
ckenden, einförmigen höhern Gesellschaft;
it der größten Lebhaftigkeit und einem
r darauf ausging, sich das Leben und die
en klar zu machen, suchte sie doch gleicher-
s hervorzustellen, ja sogar auf andere in
irken. Daher hatte denn ihre Nähe etwas
Belästigendes, zumal da ihr aufgeregtes,
sen mit dem ruhig betrachtenden deutschen
iderspruch stand. „Man muß sich bei die-
Fertigkeit ihrer Zunge," sagt Schiller,
organ verwandeln, um ihr folgen zu kön-
uch für ein Gewinn für die Heroen unse-
hr zu holen, nachdem sie sich ihr Wesen
acht hatten! Schiller ließ ihrer Klarheit,
geistreichen Lebhaftigkeit volle Gerechtigkeit
sei, schreibt er an seine Schwester Rein-
t ein Phänomen in ihrem Geschlecht; sie
n, welche der Umgang der großen Welt
nen seltenen Ernst des Geistes, wie man
nsamkeit ihn erwerbe. Aber auch in ihren
ihm die Repräsentantin der französischen
or den Franzosen," war längst sein Ur-
die Philosophie und die Poesie voraus."

n Schiller's, S. 728 f.

Und so sagte er auch von Frau von Stael, daß sie eine horrible Scheu vor der Idealphilosophie habe, obgleich ihr Naturell und ihr Gefühl besser seien, als ihre Metaphysik, und ihr schöner Verstand sich zu einem genialischen Vermögen erhebe. „Für das, was wir Poesie nennen," fährt er dann fort," ist kein Sinn in ihr; sie kann sich von solchen Werken nur das Leidenschaftliche, Rednerische und Allgemeine zueignen, aber sie wird nichts Falsches schätzen, nur das Rechte nicht immer erkennen." Ein Tadel, den der Dichter freilich auch schon von seinen Landsleuten ausgesprochen hatte.[1] Und welche Bildung wäre unter den neuern Menschen auch seltener, als die ächt poetische!

In einer kleinen Gesellschaft, bei welcher Schiller zugegen war, deklamirte sie einige Scenen der Phädra, und bekannte mit naiver Offenheit ihre Betrübniß, als ihr nur ein sehr mäßiger Beifall zu Theil wurde. Wahrscheinlich war aber dieser Vortrag Veranlassung, daß Schiller bald nachher die Phädra für das Theater bearbeitete. Unter den nachgelassenen Papieren Schiller's findet sich ein Einladungsbillet der Frau von Stael zum Abendbrot. Es möge der Seltsamkeit wegen hier aufgenommen werden: „Goethe s'est engagé à venir vendredi chez moi à sept heures pour y souper, si vous vouliez honorer de votre présence ce souper toute à fait intime. Ne me refusez pas, vous qui ètes aussi simple dans vos manières qu'illustre par votre génie. Il n'y aura que Goethe, vous, Benjamin Constant et moi. Vous viendrez sans toilette, n'est ce pas? et vous rendrez heureux tous, moi, l'empirique, l'absolu." Bei einer solchen Gelegenheit war's, wo Schiller schrieb:[2] „Leider muß ich den morgenden Tag durch meine Arbeit heute zu anticipiren suchen, da ich bei Madame de Stael zu Mittag essen soll."

Aber der Aufenthalt der berühmten Französin verzögerte sich in das nächste Jahr hinein. Sie schien es darauf angelegt zu haben, die Repräsentanten der deutschen Kultur ganz auszusaugen. Schiller wurde jetzt auch unwohl. Er bekam

[1] Siehe Theil 4, S. 138.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 263.

ein Uebel, welches ihn besonders am Gehen verhinderte, so daß er die Diners und Concerte der Madame de Stael versäumen mußte. Wenn er wohl war, war er leicht getröstet, nichts von ihr zu hören: er hoffte sie dann mit Herrn Benjamin Constant beschäftigt. Als er in Erfahrung gebracht hatte, daß sie noch drei Wochen bleiben wollte, schreibt er: „Trotz aller Ungeduld der Franzosen wird sie, fürchte ich, doch an ihrem eigenen Leib die Erfahrung machen, daß wir Deutschen in Weimar auch ein veränderliches Volk sind, und daß man wissen muß, zur rechten Zeit zu gehen.“ Mit jedem Besuch wurde sie ihm lästiger: „Es ist das Alte mit ihr,“ schreibt er; „man würde sich an das Faß der Danaiden erinnern, wenn einem nicht der Oknos mit seinem Esel dabei einfiele.“ Je näher er dem Ziel seiner Arbeit rückte, desto mehr meinte er sich vor allem hüten zu müssen, was ihm die nöthige letzte Stimmung rauben oder verkümmern könnte — besonders aber vor allen französischen Freunden. Als die Freundin endlich abgereis't war, schreibt er: „Es ist mir nicht anders zu Muthe, als wenn ich eine große Krankheit ausgestanden hätte.“ Als sie durch Weimar später wieder zurückreis'te, war Schiller nicht mehr unter den Lebenden. Sie weinte heiße Thränen an seinem Grabe. Maria Stuart nannte sie sein bestes Schauspiel.

Mittlerweile wurde an Tell nach Kräften fleißig fortgearbeitet. Nachdem Schiller nach Weimar zurückgekehrt war, schrieb er am 30. November an Goethe: „In meiner jetzigen Ein- und Abgeschlossenheit erfahre ich nur an dem immer kürzern Tagesbogen, daß sich die Zeit bewegt. Durch den Mangel an aller Zerstreuung und durch ein vorsätzliches Beharren erhalte ich so viel, daß meine Arbeit wenigstens nicht still steht, obgleich meine ganze Physik unter dem Druck dieser Jahrszeit leidet.“ Am 14. December meldet er: „Meine Geschäfte gehen ihren Gang fort, und es fängt doch endlich an, etwas zu werden. Aber da man mich von Berlin aus drängt und treibt und mich also ewig an den Drachen erinnert, der das Werk, so wie es warm aus der Feder kommt, fressen und verschlingen wird, so macht mir das auch keinen guten Muth.“ Weiter berichtet er am 21. December, seine Arbeit habe in

dieser Woche freilich nicht viel gewonnen, aber doch auch nicht ganz gestockt; es sei recht Schade, daß die interessante Erscheinung der Frau von Stael zu einer so ungeschickten Zeit komme. Das Fertige wurde Goethen mitgetheilt, und Schiller schreibt erfreut in der ersten Hälfte des Jahres 1804: „Daß Sie mit meinem Eingang in den Tell zufrieden sind, gereicht mir zu meinem großen Trost, dessen ich unter der gegenwärtigen Stickluft besonders bedürftig war. Auf den Montag will ich Ihnen das Rütli senden, welches jetzt in's Reine geschrieben wird; es läßt sich als ein Ganzes für sich lesen." Einige Tage später fragt er bei Goethe an, ob er sich gestimmt und aufgelegt fühle, von etwas Poetischem Notiz zu nehmen. „In diesem Falle wollte ich Ihnen den großen ersten Akt des Tell zuschicken, welchen ich an Iffland abzusenden gedrungen werde, und nicht ohne Ihr Urtheil aus den Händen geben möchte. Unter allen den widerstreitenden Zuständen, die sich in diesem Monat häufen, geht doch die Arbeit vorwärts, und ich habe Hoffnung, mit Ende des kommenden Monats ganz fertig zu werden." — „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück und zwar ein fürtreffliches," gab Goethe zur Antwort, „wozu ich von Herzen Glück wünsche und bald mehr zu sehen hoffe. Meinem ersten Anblick nach ist alles so recht, und darauf kommt es denn doch wohl bei Arbeiten, die auf gewisse Effekte berechnet sind, hauptsächlich an. Zwei Stellen nur habe ich eingebogen, bei der einen wünschte ich, wo mein Strich läuft, noch einen Vers, weil die Wendung gar zu schnell ist. Bei der andern bemerke ich so viel: Der Schweizer fühlt nicht das Heimweh, weil er an einem andern Orte den Kuhreigen hört, denn der wird, so viel ich weiß, sonst nirgends geblasen; sondern eben weil er ihn nicht hört, weil seinem Ohr ein Jugendbedürfniß mangelt. Doch will ich dieß nicht für ganz gewiß geben.[1] Leben Sie recht wohl und fahren Sie fort, uns durch Ihre schöne Thä-

[1] Schiller ließ jedoch die Stelle unverändert. Attinghausen sagt, Akt 2, Scene 1, zu Rudenz, die Melodie des Kuhreihens werde ihn mit Schmerzenssehnsucht ergreifen,

„Wenn sie dir anklingt auf der fremden Erde."

tigkeit wieder ein neues Lebensinteresse zu verschaffen." Eben so zufrieden äußerte sich der Freund über das „Rütli:" „Hier kommt auch das Rütli zurück, alles Lobes und Preises werth. Der Gedanke, gleich eine Landesgemeinde zu konstituiren, ist vortrefflich, sowohl der Würde wegen, als der Breite, die es gewährt. Ich verlange sehr das Uebrige zu sehen. Alles Gute zur Vollendung!" Hiermit war also der zweite Akt beendigt. In strenger Abgeschiedenheit lag der Meister der Vollendung des Folgenden ob, und am 18. Februar 1804 konnte er in seinen Kalender schreiben: „den Tell geendigt." Er schickte am folgenden Tage das Werk an Goethe, für das er unter gegenwärtigen Umständen nichts weiter zu thun wisse. Goethe antwortete nach seiner lakonischen trockenen Manier nur in zwei Zeilen: „Das Werk ist vortrefflich geratheu, und hat mir einen schönen Abend verschafft."

Da Schiller und Goethe in Einem Orte lebten, so haben wir diese dürftigen Nachrichten über die Abfassung des Stücks wohl nur der eingezogenen Lebensweise Schiller's zu verdanken. Wie belehrend wäre es, wenn uns die vielfachen Besprechungen des Gegenstands noch erhalten wären. Denn auf keine Dichtung, außer auf die Ballade Ibykus und, ohne es zu wollen, auf den Wallenstein, hatte Goethe einen solchen bestimmenden Einfluß, als auf dieses Schauspiel.

Nun wurde, da der Verfasser sein Drama noch vor Ostern auf der Bühne zu sehen wünschte, sogleich die Aufführung besprochen, welche sich der Kunstgenosse sehr angelegen sein ließ. Schiller theilte nach seiner Ueberzeugung die Rollen aus, und die Proben wurden gemeinschaftlich mit vieler Sorgfalt geleitet. „Auch suchten wir," erzählt Goethe weiter, „in Kostüm und Dekoration nur mäßig, wiewohl schicklich und charakteristisch zu verfahren, wobei, wie immer, mit unsern ökonomischen Kräften die Ueberzeugung zusammentraf, daß man mit allem Aeußern mäßig verfahren, hingegen das Innere, Geistige so hoch als möglich steigern müsse. Ueberwiegt jenes, so erdrückt der einer jeden Sinnlichkeit am Ende doch nicht genug thuende Stoff alles höher Geformte, dessentwegen das Schauspiel eigentlich nur zuläßig ist." Am 17. März war die

erste Vorstellung, welcher Schiller nach Böttiger's Versicherung seiner Kränklichkeit wegen nicht beiwohnen konnte. Am 19. März folgte die zweite. Die aufgebotene Mühe und Sorgfalt war durch das Glück, welches das Werk durchaus machte, vollkommen gerechtfertigt und reichlich belohnt. Die Frau von Stael war so lange in Weimar geblieben, daß sie eine dieser ersten meisterhaften Darstellungen noch sehen konnte, welcher zufälliger Weise auch Johannes Müller beiwohnte. Auf seiner Durchreise nach Berlin, wo er bald darauf als Mitglied der Akademie und königlicher Historiograph eine Anstellung bekam, hielt er sich einige Wochen in Weimar auf. Da geschah's, als die bekannte Stelle vorgetragen wurde, durch welche der Dichter den Geschichtschreiber der schweizer'schen Eidgenossenschaft ehrte (Akt 5, Scene 1):

„Es ist gewiß, bei Bruck fiel König Albrecht
Durch Mörders Hand — ein glaubenwerther Mann,
Johannes Müller, bracht' es von Schaffhausen" —

daß die Augen aller Zuhörer sich auf Müller wandten, welcher neben Wieland in der fürstlichen Loge saß. Wieland fragte nachher die Frau von Stael, welche sich über die Langsamkeit der Deutschen im Ergreifen anspielender Stellen im Schauspiel einige bittere Bemerkungen erlaubt hatte, ob sie nicht gesehen hätte, was heute im Theater vorgegangen sei, und er nannte diesen Auftritt eine Scene aus einem alten griechischen oder römischen Theater.[1]

Iffland in Berlin erhielt, seinem dringenden Wunsche gemäß, das Stück, wie ehemals den Wallenstein, partienweise, wie die einzelnen Akte fertig waren. Welchen Eindruck das Werk auf den alten Kunstkenner machte, möge man aus der enthusiastischen Antwort auf die erste Sendung ersehen. Sie ist unter dem 4. Februar 1804 geschrieben. „Ich habe gelesen, verschlungen, mein Knie gebogen, und mein Herz, meine Thränen, mein jagendes Blut hat Ihrem Geiste, Ihrem Herzen mit Entzücken gehuldigt! — O bald, bald, bald mehr! — Weber, der selten Genialität und hohes

[1] Böttiger im Taschenbuch Minerva für das Jahr 1815, S. 25 f.

Gefühl hat, hat schon die Musik begonnen. Nur bald mehr! Blätter, Zettel — was Sie geben können! Ich reiche Hand und Herz Ihrem Genius entgegen. Welch ein Werk! Welche Fülle, Kraft, Blüthe und Allgewalt! Gott erhalte Sie, Amen." — Aber die folgenden Sendungen blieben noch länger aus, als die erste auf sich hatte warten lassen. „Vergebens" schrieb der Harrende drängend und selbst gedrängt, „warte ich in meiner Arche auf die Taube, die das Oelblatt bringt. Sie haben mir Hoffnung gegeben. Heute sende ich nur dieses Stoßgebet ab. Kommen Sie der Langeweile zuvor, die in einem langen Klagebriefe Ihrer wartet. Geben Sie mir einige Nachricht — Aussicht — Prophezeihung — Hoffnung!" Als endlich das Stück ganz in seinen Händen war, fand er in einigen Stellen politische Bedenklichkeiten,[1] und da er, wie er sich ausdrückt, über diese verfänglichen Stellen nicht nachfragen konnte, indem ihm alles überlassen sei, so schickte er mit seinen Aufträgen seinen Freund, den Sekretär des Theaters, Pauli, ohne daß man den eigentlichen Zweck seiner Reise kannte, nach Weimar. „Meine Fragen und Wünsche," schrieb Iffland in einem Brief vom 7. April 1804 ohne Unterschrift, den er ihm mitgab, „so wie, wenn Sie die letztern zu erfüllen für recht achten sollten, dürfen dort und hier nicht bekannt werden. Ich glaube, man machte damit für Sie, mich und die Tendenz des Tell ein Aufheben ohne Noth. Das Uebrige, was sich nicht schreiben läßt, durch Herrn Pauli mündlich. Lassen Sie mich noch zum Ueberfluß hinzusetzen, was Ihre Menschenkunde dem Manne auf den ersten Blick ansehen wird, daß Herr Pauli ein durchaus ehrlicher und fester Mann ist. Ich habe ihn beauftragt über mehrere Gegenstände, die sich nicht oder nur schwierig schreiben lassen, ausführlich mit Ihnen zu reden. Schenken Sie ihm Ihr Vertrauen ohne Rückhalt, so wie er von mir zu Ihnen ohne allen Rückhalt reden wird." Den nähern Inhalt und das Resultat dieser Konfe-

[1] Auch Zelter spricht (Briefwechsel mit Goethe Th. 1, S. 112) davon, mit dem Bemerken, man sage, Iffland habe das Stück zuvörderst dem Kabinet zur Ansicht geliefert.

renz wüßte ich nicht anzugeben. Vielleicht daß Schiller Einiges änderte und ausstrich, und was für den schnell vorübergehenden Gebrauch des Schauspielers anstößig gefunden wurde, wird er auch wohl für den Druck nicht haben stehen lassen. Das Schauspiel wurde in Berlin erst spät, im Juli 1804, aber mit solchem Beifall gegeben, daß es in acht Tagen dreimal wiederholt werden mußte. [1]

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 1, S. 115.

Fünftes Kapitel.

Wilhelm Tell.

In der ersten Periode lernten wir Schiller als Naturpoeten, in der zweiten als Historiker und Philosophen kennen, in der dritten sehen wir ihn als Kunstdichter. Mit dem Charakter seiner Poesie mußte sich der Charakter unserer Kritik verändern. In Darstellung der poetischen Erzeugnisse, die mit unbewußter Naturgewalt sich von der dämmernden Geisteswelt des Jünglings ablös'ten, hatte ich ein eben so leichtes, als erfreuliches und lohnendes Geschäft. Als es ihm aber endlich gelungen war, das Sonnenlicht der Vernunft über das Meer seines innern Lebens auszugießen, sich denkend selbst zu besitzen und seinen kühnen Genius nach den höchsten Kunstgesetzen zu bestimmen, — von dieser Zeit an hatte ich die ungleich schwerere, verwickeltere Aufgabe, den wunderbaren Geistesprozeß begreiflich zu machen, welcher aus dem Konflikt der Vernunft mit dem Genius hervorging, und aus diesem Geistesproceß die Kunstwerke der dritten Periode zu erklären. Unsere Betrachtung mußte dem denkend schaffenden, oft idealisirend nachbildenden, sich in allen Gattungen und Formen versuchenden, aber immer originellen

Meister auf vielfach verschlungenen Kunstpfaden, auf eigenthümlichen Ausbiegungen, auf entfernten Abwegen sorgsam nachfolgen, und den Zusammenhang und die Vermittelungen auch des Verschiedenartigsten nachweisen, damit es klar würde, daß auch in dieser eigenthümlich sich selbst bestimmenden Kunstbildung, wie in jener der Natur überlassenen frühern, überall organisches Ineinandergreifen sei, und nirgends Willkühr und Zufall. Aber auch dadurch wurde unsere Aufgabe zusammengesetzter, daß sich in der ersten Periode die Entwickelung lediglich an Gliederungen und Modifikationen des Gehalts fortspann, in der dritten Periode aber dem scharf denkenden Künstler sich Form und Inhalt trennten, und das Hauptinteresse sich auf die ideale Form warf, während der Inhalt doch auch nicht aufhörte, seine Rechte geltend zu machen. Das kritische Geschäft wurde endlich noch dadurch erschwert, daß zwar Schiller's ganze Jugendpoesie lediglich aus subjektiven sittlichen Trieben und Stimmungen erblühte, so daß die Geschichte dieser Dichtung nur als eine Fortsetzung der Geschichte seiner heroischen und humanen Seelenkräfte begriffen werden konnte. In der dritten Periode dagegen hat der Dichter diese Sphäre der Subjektivität überschritten, und wie es ihm nicht mehr um den bloßen Gehalt, sondern hauptsächlich um die edelste Form zu thun ist, so stellt er seine Dichtungen auch nicht mehr unter die Gesichtspunkte, die ihm selbst werth und heilig sind, sondern von seinen eigenen Ansichten und Gefühlen absehend, hebt er seine Poesie weit über bloße Persönlichkeit hinaus, indem er einen aus den Dingen herausgegriffenen, gegenständlichen Inhalt möglichst angemessen darzustellen bemüht ist. So hat denn die Kritik dieses Zeitraums das Objekt, welches vorgeführt werden soll, in Betrachtung zu ziehen, und darf dabei doch auch das Subjekt des Dichters nicht aus den Augen verlieren. Denn in dem Sinne objektiv ist keine Dichtung in der Welt nnd kann keine sein, daß sie in ihrem tiefsten Grunde doch nicht wieder nach Form und Inhalt durch die subjektive Weltanschauung des Dichters bedingt wäre, und besonders ließ Schiller, wie ich namentlich am Wallenstein und an den folgenden Dramen bewiesen

habe, auch in objektiv gehaltene Gemälde mehr und lieber, als vielleicht ein anderer großer Dichter, seine eigene Herzens- und Gedankenwelt einfließen. Er hatte zeitlebens eine mächtige Subjektivität, welche sich aber handelnd immer vor dem Sittengebot, denkend vor der Wahrheit, und in den reifen männlichen Jahren endlich auch vor der Schönheit beugte. Nicht nur der Form nach veredelte sich alles Empfangene in seinen reinen Händen, sondern sein Auge war so organisirt, daß er gleichsam nur die Seele der Dinge sah.

Wie aber nach Schiller's eigener tiefer Lehre jede Kunst, wenn sie den Gipfel ihrer Vollendung erreicht hat, wieder Natur wird, aber eine unendlich edlere Natur, als die ursprünglich gegebene war, so lernten wir bisher eine Menge wahrer und herrlicher Dichtungen kennen, von denen wir sagen mußten, daß in ihnen die Kunst in eine erhöhte Natur übergegangen sei und sich uns das Ideale selbst als Reales darstelle. Ja diese ganze Kunstperiode macht sich mit jedem Schritt mehr und mehr von künstlichen Verwickelungen los und wird ebener und gerader, und geht unverkennbar dem reinsten und klarsten Stile der einfachen, ruhigen Natur entgegen. Dieses Höchste würde Schiller in einem größern Grade erreicht haben, als irgend ein neuerer Dichter, wenn sein Körper nicht eben dann unter den ungeheuern Anstrengungen des Geistes zusammengebrochen wäre, als er seinem Ziele nahe war.

Daß Schiller's Kunst im Begriff stand, mit der schönsten Natur zusammenzufallen, kann uns Wilhelm Tell beweisen. Ein so ganz verschiedenartiges Werk nach der Braut von Messina zu beurtheilen, ist eben so anziehend, als es für Schiller ohne Zweifel erhebend war, dasselbe zu dichten. Denn er selbst betrachtete den Tell nur als eine Erholung von den Anstrengungen, welche ihm die Braut von Messina gekostet hatte.

Die Beurtheilung ist jetzt durch zwei gründliche Erläuterungen von Joachim Meyer und Wilhelm Ernst Weber erleichtert. Das von ihnen mit sorgfältigem Fleiße Ermittelte werde ich in meiner Weise dankbar benutzen [1].

---

[1] Schiller's Wilhelm Tell, auf seine Quellen zurückgeführt und sachlich und sprachlich erläutert von Joachim Meyer, K. Professor, Programm

Bekanntlich hat man den Apfelschuß, ja selbst die Existenz des Tell schon seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhun-

der Studienanstalt in Nürnberg für das Jahr 1839—40. Klassische Dichtungen der Deutschen, erläutert von Dr. Wilhelm Ernst Weber. Erstes Bändchen: Goethe's Iphigenia und Schiller's Tell. Bremen 1839. Die erstere Schrift besonders scheint mir durch besonnene Gründlichkeit ausgezeichnet. Man lernt den Werth solcher Arbeiten erst recht schätzen, wenn man sich durch „Schiller's Dichtungen" von Hinrichs hat durchschlagen müssen. In der ganzen Schillerliteratur, so weit sie mir bekannt ist, ist dieß das schlechteste und unbrauchbarste Buch. Es ist aus zwei Ingredienzien zusammengesetzt, aus Aussprüchen Anderer über Schiller und aus Traditionen der Hegel'schen Schule. Die Stellen aus den bekannten Schriftstellern, aus Goethe, Humboldt, Schlegel ꝛc. ꝛc. sind in wüster Unordnung, ohne Kritik, ohne leitende Idee, ohne ein Resultat aus ihnen zu ziehen und ohne eine Ahnung der Genauigkeit abgeschrieben, welche bei solchen Auszügen unerläßlich ist, so daß diese Stellen, der bei weitem größte Theil der Hinrichs'schen Schrift, als zufällige, verlorne Einzelnheiten unverbunden neben einander stehen und man durch sie weder Schiller noch die Ansichten der Schriftsteller über ihn kennen lernt. Alles wimmelt hier von Unrichtigkeiten und falschen oder schiefen Beziehungen. Was Hinrichs aber scheinbar aus eigenem Fond beigibt, besteht aus hohlen Formeln und dialektischen Schulwendungen, welche ganz äußerlich und gewaltsam an Schiller's Dichtungen geknüpft sind. Ich habe in dem drei Bände dicken Buche nicht Einen bedeutenden haltbaren Gedanken von Hinrichs über Schiller gefunden, und selbst seine fortlaufenden Fehlgriffe sind nicht mehr, wie sonst oft, für den Denkenden belehrend, weil sie durchaus nicht aus der Kenntniß und dem Studium Schiller's, sondern aus etwas ganz anderm — aus der Hegel'schen Philosophie, entsprangen. Keinem mir bekannten Schriftsteller fehlt so sehr das Vermögen, mit reinem Sinn in das Objektive einzudringen, als Herrn Hinrichs, und keiner renommirt so sehr mit objektivem, wissenschaftlichen Begreifen, mit Geist und Tiefe, als Herr Hinrichs. Bei dieser Impotenz und bei totalem Mangel an sittlichem und wissenschaftlichem Ernste verklingt jede kaum angeschlagene Untersuchung schnell wieder. Und Niemand, der sich mit Kunstkritik abgab, hat es noch in dem Grade verkannt, worauf es hiebei eigentlich ankommt, denn von der Kunstform der Schiller'schen Dichtungen spricht Hinrichs nirgends ein Wort. Indem er von formlosem Stoff, von dem rohen Element redet, aus dem eben so wohl philosophische Abhandlungen ꝛc., als Gedichte hervorgehen können, meint er Dichtungen zu erläutern, deren eigenthümliches Wesen lediglich in ihrer organischen Kunstbildung liegt. Doch auch gründliche Erläuterungen des bloßen Inhalts von Gedichten werden, in ihrer untergeordneten, bloß dienenden Stellung, höchst schätzenswerth sein. Aber die Kategorien, welche Herr Hinrichs in den Schiller'schen Gedichten voraussetzt und wornach er sie aneinander reiht, sind in der That nicht in ihnen und Schiller hat nie an sie gedacht, und von den Ideen, die wirklich vorhanden

derts in Zweifel gezogen oder geläugnet, indem man diese Geschichte als eine Nachbildung einer ganz ähnlichen dänischen Erzählung aus dem zehnten Jahrhunderte ansah, in welcher ein gewisser Palna Toko von dem Könige Harald Blauzahn in derselben Weise, wie Tell von Geßler mißhandelt, und der Tyrann nachher, wie Geßler, bestraft wird. Andere haben beide Sagen aus einer gemeinschaftlichen ältern Quelle hergeleitet, indem schon in der Wilkinasage vom König Nidung und dem Schützen Eigil die wesentlichen Züge, der Apfelschuß von dem Haupt des Sohnes und das Beistecken der mehreren Pfeile, erwähnt wird [1]. Wir aber sehen von dieser Streitfrage, als für unser Schauspiel durchaus gleichgültig, gänzlich ab, und beschränken uns, einem schon früher ausgesprochenen Grundsatze gemäß [2], auf Betrachtung der Quellen, aus welchen

---

sind und den Dichter bewegten, nimmt er keine Notiz. Wenn ein solches liederliche Machwerk von gewissen Leuten sei er Partei herausgestrichen wird, so ist das ganz in der Ordnung. Wenn aber auch der ehrliche Gustav Schwab in seinem Leben Schiller's einen solchen Scribenten, dem jedes Organ fehlt, den Geist Schiller's zu erfassen und würdig auszulegen, irgendwo einen „Kritiker und Denker" nennt, und ihn in der Vorrede sogar zur ihm selbst unverhofften Ehre eines Biographen Schiller's erhebt, so heißt das doch auf Kosten der Gerechtigkeit die schwäbische Gutmüthigkeit zu weit treiben. Ich kann es nicht verhehlen, daß mir Schwab's freundliches und reichliches Lob meiner Bemühungen an Werth sinkt, wenn er mich in eine solche Gesellschaft mischt. Auch würde er vielleicht seiner Lebensbeschreibung keinen so gar schwachen Ausgang gegeben haben, wenn er, mit sich selbst übereinstimmend, von dem dritten Buche Herrn Hinrichs eben so fern gehalten hätte, als von dem wohlgelungenen ersten. — Mir mögen es die Manen Schiller's verzeihen, daß ich in einem ihnen geweihten Werke einen Menschen namhaft gemacht habe, der den bekannten, ihm von Platen ertheilten Titel wie früher an Goethe's Faust, so nun auch an Schiller sich verdient hat. Es geschah, um seiner nie mehr zu erwähnen. Einmal mußte ich es offen aussprechen, daß ich den wissenschaftlich ethischen Unwillen über Hinrichs seichte und charakterlose Uebersudelung des Schiller'schen Genius unter der erborgten Firma Hegel's mit Andern theile. Bei einer etwaigen folgenden Auflage wird diese ganze Anmerkung wegfallen, die bloß Einem Zeitmomente dient, wie das ganze Buch, dem sie gilt.

[1] Siehe Weber a. a. O. S. 304 ff., besonders aber L. Ideler, die Sage von dem Schuß des Tell, Berlin 1836; und Häußer, die Sage vom Tell, auf's neue kritisch untersucht, Heidelberg 1840.

[2] Siehe Theil 3, S. 294.

Schiller den Stoff seiner Dichtung schöpfte. Die poetische Wahrheit hängt gar nicht davon ab, ob die Begebenheit, die ein Gedicht darstellt, historisch begründet oder sagenhaft ist, so wie die sittlich-religiöse Wahrheit gewisser Erzählungen nicht dadurch steht oder fällt, daß sie historische Thatsachen oder Mythen sind. Oft wird das Mythische, weil es als ein freies Gewächs des ahnenden Gemüths schon seiner Natur nach poetischer ist, als die starre, enge, mit vielen Zufälligkeiten beschwerte Wirklichkeit, sich noch leichter künstlerisch gestalten lassen, als das streng Geschichtliche.

Schiller machte für sein Gedicht die gründlichsten Studien. „Egon Ebert," sagt Goethe bei Eckermann, [1] „hätte sich sollen an die Ueberlieferung der Chronik halten, da hätte aus seinem Gedicht etwas werden können. Wenn ich bedenke, wie Schiller die Ueberlieferung studirte, was er sich für Mühe mit der Schweiz gab, als er seinen Tell schrieb, und wie Shakspeare die Chroniken benutzte und ganze Stellen daraus wörtlich in seine Stücke aufgenommen hat, so könnte man einem jetzigen jungen Dichter auch wohl dergleichen zumuthen. In meinem Clavigo habe ich aus den Memoiren des Beaumarchais ganze Stellen." Zu einer andern Zeit äußerte er sich [2]: „In Schiller lag dieses Naturbetrachten nicht. Was in seinem Tell von Schweizerlokalität ist, habe ich ihm alles erzählt; aber er war ein so bewundernswürdiger Geist, daß er selbst nach solchen Erzählungen etwas machen konnte, was Realität hatte." Aber es ist nicht zu glauben, daß er sich bei Goethe's Erzählungen über die Schweiz beruhigt habe. In seinem handschriftlichen Nachlaß finden sich sogar Excerpte, die er sich für sein Werk machte. Einen dieser Auszüge theile ich als Beispiel mit.

„Schweizer wohnen auf den höchsten Gipfeln der Europäerwelt. Berge stehen auf Bergen. Auf diesen wieder neue Felsenjoche. Von ihnen strömen viele Flüsse in alle vier Straßen der Welt [3]. — Bergkräuter (die unten) sprossen am Anfang Mai's hervor, und dahin wird zuerst das Vieh getrieben. —

[1] Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 129.
[2] Ebendaselbst, Theil 1, S. 305.
[3] Darnach im Berglied: „Sie fließen nach allen vier Straßen der Welt."

Die mittlern Theile der Berge haben kurze Kräuter; diese die kräftigsten. Ende Juni fahren die Senner auf diese hohen Alpen, dort die Sennenhütten; um St. Bartholomä ziehen sie ab. — Es gibt Berge (Gletscherberge), die bloß aus Eis bestehen, Firnen. Sie glänzen, wie Glas. Sie erhalten ihre isolirte Kegelfigur durch das Schmelzen im Sommer. — Alle vier Jahreszeiten erscheinen oft nebeneinander: Eis, Blumen, Früchte. — Wolken erzeugen sich in den Klüften der Berge. Sie hängen sich an die Berge an; daraus die Witterungsprognostika [1]. — Anblick von oben, wenn man über den Wolken steht. Die Gegend scheint wie ein großer See vor einem zu liegen. Inseln ragen daraus hervor. Oeffnen sich die Wolken irgendwo, so kann man in's Menschen bewohnte Thal, auf Häuser und Kirchen hinabsehen. Wasserfälle überall auf den Bergen [2]. Staubregen und Regenbogen, oder Regenkreise. Wer sie nicht sieht, steht immer im Rand des Zirkels, der seine Füße umschlingt. — Gräten oder hohe Bergspitzen. Gratthier. Gemsen werden gesellschaftlich. Ihre Zuflucht unter Felsensprüngen. — Lämmergeier. Haselhuhn. Bergfuchs. Wolf. Bär. Murmelthier."

Da ist es nun dem fleißig forschenden Joachim Meyer gelungen, mit Bestimmtheit sechs Schriftsteller namhaft zu machen, welche Schiller bei Ausarbeitung seines Tell benutzte [3].

[1] Akt 1, Scene 1:

"Der Mytenstein zieht seine Haube an,
Und kalt her bläs't es aus dem Wetterloch."

[2] Darnach im Alpenjägerlied:

"Und unter den Füßen ein nebliges Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riß nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld."

[3] Nämlich den Chronisten Tschudi; Etterlin's Chronik in der Ausgabe von Spreng 1752; Stumpf's Allgemeine Eidgenossenschaft-Chronik, Zürich 1548, in Folio; J. v. Müller's Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft; Scheuchzer's Naturgeschichte des Schweizerlandes, 2. Ausgabe, besorgt von J. G. Sulzer, Zürich 1746; und Ebel's Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz, 1798 bis 1802. Auch G. Schwab heißt das

Darunter war aber, wie Meyer nachgewiesen hat, die Hauptquelle der ausgezeichnete Chronist Tschudi, den Schiller selbst als Gewährsmann für die Ballade, den Grafen von Habsburg, anführt. Als daher bei den ersten Vorstellungen des Tell in Weimar einmal die Bemerkung über das wunderbare Ergreifen der Schweizer Sitte, Natur und Sprache in diesem Drama in Johannes Müller's Gegenwart gemacht wurde, äußerte dieser selbst, daß wer nur an sich mit göttlichen Gaben ausgerüstet und dann in Luther's Bibelübersetzung die patriarchalische Geschichte und die Bücher Samuel's fleißig studirt, übrigens aber, in Beziehung auf die Schweiz, des herrlichen und in seiner Art nie erreichten Tschudi eidgenössische Geschichte in der Kraftsprache des sechszehnten Jahrhunderts rein in sich aufgenommen habe, wohl ohne weitere Offenbarung dieß so treffen könne. Der gerade in diesen Kreis tretende Dichter stimmte, als er in die Verhandlung gezogen war, Müller's Meinung unbedingt bei, und rühmte die unberechenbaren Vortheile, welche ihm das Studium der Bibelübersetzung Luther's auf der Karlsschule in Stuttgart nicht nur für die Sprache, sondern auch für Charakterzeichnung solcher Menschen, die mit den alten Hebräern ungefähr auf gleicher Stufe stünden, gerade jetzt dargeboten habe [1].

Alle Scenen der Handlung sind auf ein enges Terrain, auf den klassischen Boden der drei alten Schweizerkantone, versammelt, und um den Vierwaldstättersee, als ihren gemeinschaftlichen Mittelpunkt, herumgelegt. An dessen Ufern oder nicht weit davon liegen in nicht beträchtlicher Entfernung von einander, in Schwyz, Uri und Unterwalden, die Orte des Dramas, und sind durch ihn, wie die Waldstätte selbst, zu einer Einheit verbunden, wie sie in einem romantischen Drama nur gefordert werden kann. Die Scenen sind nirgends bloße Auftritte, weßwegen sie auch, wie nur noch in den Räubern und in Kabale

---

letzte Buch „einen im voraus geschriebenen Kommentar zum Tell." Böttiger in der Minerva S. XXXV nennt noch J. Grasser's schweizerisch Heldenbuch, Basel 1625, worin Schillern, wie er selbst einmal bemerkte, besonders auch die alten Kupferstiche sehr gefallen hätten. Auch Meiners Reisen soll er nach Böttiger zu seinem Zwecke gelesen haben.

[1] Böttiger in der Minerva für 1815, S. XXXV.

und Liebe, Scenen genannt werden. Wenn mitten in einer Scene neue Personen auftreten, so ändert sie sich nicht; sie verwandelt sich vielmehr immer nur mit dem Schauplatz. In dem ganzen Stück kehrt ein schon da gewesener Schauplatz nie mehr zurück, obgleich mehrere solcher Schauplätze sich nähern oder auf einander beziehen [1]. Diese Ortsverwandlungen sind unter die einzelnen Akte ganz symmetrisch vertheilt. Jeder Aufzug nämlich hat drei Scenen, nur der erste hat eine Scene mehr als drei, wofür aber der zweite auch eine Scene weniger. In dem größten Reichthum ist die strengste Regelmäßigkeit durchgeführt.

Von allen vollendeten Schiller'schen Stücken kann in Bezug auf mannigfaltigen Ortswechsel und erhabene Pracht der Scenerie nur noch Johanna mit diesem verglichen werden. Nicht nur das alte Schweizervolk in einem entscheidenden Geschichtsmoment wollte uns Schiller vorführen, sondern er hat es auch darauf abgesehen, uns die Natur des Schweizerlandes vor das Auge zu stellen. Der Schilderung der materiellen Naturgegenstände, mit welcher der natürliche Mensch innigst verknüpft und gleichsam Eins ist, widmet er hier mehr Sorgfalt, als in einem andern dramatischen Werke, und will diese Natur auch scenisch in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit möglichst vergegenwärtigt wissen. Das Schweizerland und die ganze Oertlichkeit sind mit einer solchen Wahrheit, Treue und Lebendigkeit im Großen und Kleinen vor uns hingemalt, daß jeder Leser des Wilhelm Tell, wenn er es auch anders weiß, sich dennoch nicht von dem Glauben losmachen kann, der Dichter müsse dieses Land und das Lokal mit eigenen Augen gesehen haben, und daß, wie Gustav Schwab sagt, Jeder, welcher dieses Stück früher, als er in der Schweiz war, gelesen hat, wenn er nun diese Gegenden sieht, schon einmal im verklärten Traume sie geschaut zu haben meint. Gewiß sonst nirgends hat Schiller

[1] Akt 2, Scene 1 und Akt 4, Scene 2 ist der Edelhof des Freiherrn von Attinghausen, aber das eine Mal ein gothischer Saal und das andere Mal ein Krankenzimmer. Akt 1, Scene 3 und Akt 5, Scene 1 ist derselbe öffentliche Platz bei Altdorf, aber mit verändertem Prospekt. Akt 3, Scene 1 und die letzte Scene des fünften Aktes sind auch verschieden: zuerst der Hof vor Tell's Hause und dann der ganze Thalgrund vor Tell's Wohnung.

jenes geniale Talent, aus Studium und Büchern die Natur selbst so wunderbar treu und doch verschönert wieder herzustellen, in dem Grade bewährt, als im Wilhelm Tell. Den außerordentlichen scenischen Anforderungen dieses Stückes kann aber auch nur auf einer großen Bühne entsprochen werden, auf kleinern Theatern muß manches bis zur Lächerlichkeit ärmlich und winzig erscheinen.

Daß ein einfaches, idyllisches Menschenleben sich an eine gigantische, ungeheure Natur anlehnt, gleichsam ein Kind froh zum unendlichen Sternenhimmel emporblickt, hat einen unaussprechlichen poetischen Reiz, und der Dichter hat diesen Vortheil seines Gegenstandes unvergleichlich benutzt: ein harmloses, reines Volk im Bunde, im Kampfe mit kolossalen Massen und Kräften. Auch geht die Stimmung durch das ganze Gedicht, welch ein Glück es sei, auf den freien Bergen zu weilen, hoch über dem Qualm der Städte, wo die Menschen schwerathmend wohnen, und wie viel besser, die Gletscherberge im Rücken zu haben, als böse Nachbarn, und besser, in des Sturms Gewalt zu sein, als in der Gewalt der Menschen. Das Terrain der Handlung erscheint uns als ein Asyl der freien ursprünglichen Menschheit. Was sind die Vortheile eurer Civilisation, so predigt uns das Gedicht, gegen die Genüsse der Natur, und was sind alle Schrecken der Natur gegen die Qualen der Civilisation? Die letztern sind uns durch die einbrechende Tyrannei auf's deutlichste versinnlicht.

Da die Vorzüge unseres Schauspiels besonders in einer sorgfältigen Ausführung des Einzelnen liegen, so wird es am angemessensten sein, das Stück nach seinen Akten und Scenen zu durchlaufen. Die Analyse wird aber an geeigneten Stellen sich häufig über das Specielle erheben, um das Ganze desto leichter in eine allgemeine Endbetrachtung zusammen fassen zu können.

In dem Streben, das Schauspiel poetischer zu machen, hat Schiller in alle Dramen der dritten Periode lyrische Partien eingewoben, während der sittlich-politische Ernst der Jugendtragödien nur in den Räubern durch eingestreute Gesänge erheitert ist. Wilhelm Tell eröffnet sich mit drei Liedern, welche uns das alte Schweizerwesen nach seinen eigenthümlichen Mo-

menten als Fischerei, Hirtenleben und Alpenjagd symbolisiren, und uns sogleich in die idyllische Stimmung des Schauspiels versetzen. Der hier singende Hirt wird später Kuoni und der Alpenjäger Werni genannt. Aber wegen jener allgemein symbolischen Bedeutung haben diese Figuren nur die Gattungs-Namen Hirt und Alpenjäger schlechthin, und bekommen ihre Eigennamen erst später, wo sie als individuelle Personen auftreten. Statt des Fischerknaben jedoch hören wir später den Fischer Ruodi sprechen. Alle drei Lieder sind lieblich und im naiven Ton der ganzen Dichtung gehalten. Am einfachsten und ganz in Volksausdrücken ist das Hirtenlied, erhaben schwebt der Gesang des Alpenjägers und die meiste Seele haben die süßen Töne des Fischerknaben. Bei dem letzten Gedicht scheint dem Dichter Goethe's Ballade, der Fischer [1], vorgeschwebt zu haben. Goethe's Fischer wird mit der Angel am Wasser sitzend durch den lockenden Ruf des Wasserweibes, Schiller's Knabe am grünen Gestade schlafend durch süße Engelstimmen in die Tiefe gezaubert. Jener versinkt, als das Wasser ihm den nackten Fuß netzte, dieser, als es ihm um die Brust spülte, und in diesem Moment hat der erstere ein sehnsuchtsvolles Verlangen, der letztere erwacht in seliger Lust. Man könnte das Schiller'sche Lied für den Volkston zu zartgefühlt nennen, aber sein Inhalt ist aus einer Sage genommen. Scheuchzer erzählt nämlich in seiner Naturgeschichte [2], daß sich im Samser-Gebiet, auf Arosen Alp, ein ganz kleiner, aber unergründlicher See befinde, welcher die Eigenschaft haben solle, Menschen, die bei ihm schlafen, an sich zu ziehen, wie denn eine Frau, die ziemlich weit von dem See eingeschlafen, von demselben angezogen und verschlungen worden sei; andere eingeschlafene Personen seien, da sie erwachten, schon mit ihren Füßen in dem Wasser gewesen. Eben so hat das Lied des Alpenjägers den ausführlichen Bericht eines Augenzeugen über dergleichen Naturerscheinungen auf den Schweizeralpen zur Grundlage, welcher Beschreibung Schiller getreulich und oft wörtlich folgt [3]. Man

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 1 S. 185.
[2] J. Meyer a. a. O. S. 21.
[3] J. Meyer a. a. O. S. 22.

könnte fragen, warum, wie es bei den beiden andern der Fall ist, der anfangs singende Fischerknabe nicht nachher auch spricht oder der nachher sprechende Fischer nicht anfangs auch singt. Aber im Munde des alten Fischers wäre das Knabenliedchen in der That zu spielend, und im Munde des Knaben das Gespräch zu ernsthaft. Daher ist der Alte noch in der Hütte, während der Junge sein Lied trillert, und dieser muß, da sich unterdessen ein Gewitter zusammengezogen hat, die Naue (Last- oder Frachtschiff) einziehen, während der Vater sich unterhält.

In diesem Gespräch der drei Männer ist, wie der treffliche Meyer nachwies, jeder Zug lokal und charakteristisch, jeder Ausdruck schweizerisch, jede Bemerkung wahr, und alles aus authentischen Zeugnissen beinahe wörtlich hergenommen. Das ist kein Gedicht, das ist die Sache selbst, poetisch verklärt. Diese erste Scene ist in Uri, am westlichen Gestade des Waldstättersees, da wo es Schwyz gegenüber sich nordöstlich spitz in den See hineinerstreckt — der Dichter selbst hat den Schauplatz genau beschrieben. Da erscheint nun etwa um die Mittagsstunde von dem angrenzenden Kanton Unterwalden, von seinem Wohnort Allzellen her, flüchtig vor den verfolgenden Reitern des Landvogts von Unterwalden, Baumgarten, weil er an dem Morgen desselben Tags den Burgvogt von Roßberg Wolfenschießen erschlagen. Die Begebenheit ist nach Tschudi, aus welchem die Redensarten: „einem ein Bad rüsten, das Bad segnen," wörtlich genommen sind. Der Landmann verlangt vergebens nach Schwyz übergesetzt zu werden (Tschudi sagt nur, er sei augenblicklich nach Uri geflüchtet, wo er sich verborgen gehalten). Da ist es nun ein vortrefflicher Zug, daß Tell sogleich mit den Worten auftritt: „Wer ist der Mann, der hier um Hülfe fleht?" — und dem Unbekannten die Hülfe gewährt, die selbst der erfahrene Fischer zu leisten verzweifelt. Der Held autorisirt sich sogleich vor uns, wie Johanna von Orleans vor dem Dauphin — durch das, was er thut. Die zu spät kommenden Landenberg'schen Reiter malen dann durch ihr Wüthen vor unsern Augen gleichsam das Bild der Tyrannei weiter aus.

Von dem Inhalt der zweiten Scene zu Steinen in Schwyz, dem Gespräche zwischen Werner Stauffacher und seiner „wei-

sen, sinnreichen Frau," sagte Schiller selbst, daß er ihn fast wörtlich aus Tschudi genommen habe [1], und so findet es sich auch der Hauptsache nach. Namentlich hören wir in dem, was Gertrud fragt, und in den nächstfolgenden Wechselreden der Eheleute die treuherzige Sprache der Chronik. Aber von den Worten an: „Frau, welchen Sturm gefährlicher Gedanken weckst du mir in der stillen Brust"? ꝛc. bis an's Ende der Scene ist alles eigenthümlich Schillerisch. Der Charakter der Gertrud steigt hier zum Erhabenen auf, da aber der Geist der Chronik den Dichter zwang, seine Idealität zum Tone der schlichten Natürlichkeit herabzustimmen, so erscheint in ihr die Großheit der Gesinnung im Bunde mit möglichster Simplicität, ohne alles Ueberschwängliche und Sentimentale. Ihr ist die hohe Freiheit nicht Bedürfniß, sondern Besitz und Natur. Als eine Schweizer-Portia [2] fordert sie von dem Gatten ihre Hälfte seines verschlossenen Grames, und beflügelt diesen zu Entschluß und That. Ihr Rath ist der Ursprung des Bundes, aber sie bleibt nach wie vor die sorgsame Hausfrau. Es ist gar keine Frage, daß dem Dichter die ähnliche Unterredung zwischen Brutus und Portia in Shakspeare's Cäsar vorschwebte, den er gerade damals las. Wenn wir aber Gertrud's Worte hören:

„Ertragen muß man, was der Himmel sendet;
Unbilliges erträgt kein edles Herz;"

oder:

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen;
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei;"

so werden wir es recht inne, daß ein Poet nur dichten kann, was er selbst ist. Diese Großheit der Gesinnung hat Schiller dadurch motivirt, daß er Gertruden zur Tochter des edlen Konrad ab Iberg, Landamanns zu Schwyz 1311, macht, von dem Johannes Müller im zweiten Buche rühmend spricht.

[1] Böttiger in der Minerva, Taschenbuch für 1815, S. XXXV.
[2] Schon Schink in Schiller's dramatischem Genius, S. 113, hat darauf aufmerksam gemacht.

Der Geschichte zufolge hieß sie Margaretha Herlobig. Der Rath der hochverständigen Frau aber erhält bei dem Hausvater durch die eben vorhergegangene Unterredung mit dem Luzerner Pfeifer, deren Ende wir am Anfang der Scene erfahren, sein besonderes Gewicht: er wird im rechten Moment ertheilt. Zugleich personificirt diese fingirte Figur des Pfeifer [1] die Volksgesinnung der den Oestreichern bereits unterworfenen Länder in der Schweiz. Stauffacher ist im Begriff, nach Uri hinüberzufahren, als Tell mit dem Flüchtlinge auftritt, und nachdem dieser in Sicherheit gebracht ist, machen sich beide Freunde gemeinsam auf den Weg.

In dieser dritten Scene sehen wir Zwing Uri sich erheben, von welcher Tschudi ausdrücklich erzählt, daß sie auf einer kleinen Anhöhe, Solaturn genannt, bei Altdorf erbaut worden sei. Der Zweck der Burg wird uns durch die gewaltsame, rohe Weise, wie sie errichtet wird, noch verhaßter, und der Fluch, der auf ihr ruht, stellt sich uns, wie Weber sagt, in dem Sturze des Schieferdeckers gleichsam symbolisch dar. Auch wird der Hut gebracht, und vom Ausrufer seine befohlene Verehrung verkündigt. Zugleich aber versinnlicht sich uns herrlich die Ohnmacht der Hülfsmittel der Tyrannei, indem die Zwingburg wiederholt in Kontrast mit den ewigen Bergen, dem von Gott selbst gegründeten Haus der Freiheit, gestellt ist. Unterdessen kommen Stauffacher und Tell, nach einer freilich im Poetenflug zurückgelegten Fahrt, von Steinen auf diesem Platz bei Altdorf an. Wie Tell und Baumgarten die erste Scene mit der zweiten verknüpfen, so wird durch jene Freunde diese letztere mit der dritten, und nachher durch Stauffacher die dritte mit der vierten verbunden, und so durch den ganzen Akt jede Scene in die folgende durch die gleichen abgehenden und wieder auftretenden Personen übertragen. Die Handlung wandert so von einem Schauplatz auf den andern: und da die Zwischenzeit und Ortsentfernung durch die Phantasie des Zuschauers bequem wie von selbst ausge-

[1] Nach W. E. Weber a. a. O., S. 319 wollte Schiller an den General Ludwig Pfyfer erinnern, welcher 1802 als Mitglied des Großen Raths seiner Vaterstadt Luzern starb, und sich besonders durch seine in Relief gearbeiteten Abbildungen des Schweizerlandes berühmt machte.

füllt werden, so vereinigen sich die Zeiten und Oerter zu Einer Zeit und Einem Ort, und wir gewinnen durch dieses dramatische Verfahren die reale Einheit der Zeit und des Orts für das romantische Schauspiel auf eine ideale Weise wieder. Wie sich aber Tell in der ersten Scene handelnd gezeigt, so entfaltet er hier im raschen Wechselgespräch mit Stauffacher die diesem entgegengesetzte eigenthümliche Gesinnung, welche ihm Schiller, mit Fleiß von seiner Chronik abweichend, leiht. Dem einzelnen Bedrängten steht er bei, nach dem Grundsatz [1]:

— — „Dem Menschen, der dir im engen Leben begegnet,
Reich' ihm, wenn er sie mag, freundlich die helfende Hand,"

und von den Seinigen wehrt er die Unbild ab, aber für's Wohl des Ganzen läßt er „den Himmel sorgen, wie gestern, so heut."

In der vierten Scene endlich sind wir in der Wohnung des Walther Fürst, welche der Dichter nicht mit Johannes Müller im Orte Attinghausen annimmt, sondern nach dem Hauptflecken Altdorf verlegt. Hier erfahren wir denn zuerst durch Arnold von Melchthal die Wegnahme der Ochsen und seine Selbstrache an dem Boten, und bald darauf auch durch Stauffacher die Blendung des Vaters, alles nach Tschudi oder Müller. Nur das hat Schiller, die Grausamkeit des Landvogts von Unterwalden vermehrend, beigefügt, daß dieser dem alten Heinrich von Melchthal alles geraubt und nichts gelassen habe, als den Stab, um nackt und blind von Thür zu Thür zu wandern. Nach Tschudi wurden ihm nur die Ochsen genommen, und er mußte zu der Blendung dem Diener noch große Kosten für die Lähmung des Fingers bezahlen. Da ist es nun herrlich, daß Schiller den Stauffacher die Nachricht von der Blendung des Vaters bringen und den Sohn sie im Verborgenen hören läßt, während nach der Chronik der junge Melchthal, der jene Trauerpost schon früher erfahren hat, von Walther Fürst, als ihn Stauffacher besucht, erst in das Haus gerufen wird. Hierdurch ist nicht nur die ergreifendste Situation herbeigeführt, sondern auch die bei dem frischen Gewaltstreich durch die gerecht dringende Beredsamkeit des Jünglings

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 93. 2. m. (Oktavausg. B. 1, S. 461.)

augenblicklich geschlossene Verbrüderung unvergleichlich gut motivirt.

Während so mit jeder Scene das Scheusal der Tyrannei anwächs't, verkündigt sich auch in jeder der Freiheitssinn der Unterdrückten immer mächtiger, bis sich in der letzten die drei Ehrenmänner die Hände zum Bunde reichen. So hatte Schiller schon in seinem Fiesko (Akt 2, Scene 18) fünf Männer zusammentreten lassen, welche ihre Verbindung durch eine Umarmung beschwören. Doch ist diese letztere eine ganz überflüßige theatralische Posse, welche hinter der Wahrheit und Simplicität unserer Scene so weit zurückbleibt, als der Charakter des Bourgognino hinter Arnold von Melchthal. Ein Greis, ein Mann mittlern Alters und ein Jüngling schließen den Bund. Wie angemessen und geziemend aber des jungen Melchthal Benehmen unter den bejahrten Männern geschildert ist, erkennt man erst recht deutlich, wenn man es mit Marens, auch eines Jünglings, vorgreifender Altklugheit im Wallenstein'schen Kriegsrathe vergleicht [1]. In dieser letzten Scene erreicht das sich steigernde Interesse wirklich seinen höchsten Gipfel, und man hat bei dem Lobe, welches man dem Meister auch deßwegen ertheilte, daß er hier einmal seinem Hange zum Sententiösen (er hatte ihn in der Braut von Messina vollkommen erschöpft) nicht nachgegeben habe, nur eine getadelt. Die vier Verse, die Melchthal ausruft: „O eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges" hat man an und für sich herrlich, aber weder der besondern Lage noch dem ganzen Bildungsstande des Landmannes angemessen gefunden. Melchthal, meint man, hätte bei der entsetzlichen Nachricht entweder verstummen oder in abgebrochenen Ausrufungen jammern oder zur wilden Rache hinstürmen müssen. — Aber in keinem dieser Fälle taugte er für den Dichter. Die gemeine Natürlichkeit, wo der Schmerz das menschliche Bewußtsein lähmt und den Mund schließt oder nur lallen läßt, kann das Drama nicht brauchen, sondern es führt nur Menschen vor, die auch das Ungeheuere zu fassen und zu tragen im Stande sind. Ein gewaltiger Effekt aber, dessen der Mensch mächtig ist, macht,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 351. 2. (Oktavausg. B. 4, S. 125.). Vergl. Theil 4, S. 54.

wie man im gewöhnlichen Leben beobachten kann, indem der außerordentliche Gemüthszustand ihn augenblicklich über ihn selbst emporhebt, auch den Ungebildeten beredt und seinen Ausdruck poetisch, und gibt ihm solche kurze Sentenzen und allgemeine Aussprüche in den Mund, wie hier über das Licht. Wenn dergleichen „deklamatorische Tiraden„ sind, so hat, um vom Sophokles gar nicht zu reden, schon Homer seine Personen genug Tiraden aussprechen lassen. Das Drama namentlich stellt die Menschheit nur in den wichtigsten Momenten dar, wo auch der Einfachste eine gewisse vorübergehende Würde und Größe hat. Arnold von Melchthal aber ist durch seinen Charakter der Edle unter den Genossen.

Akt gegen Akt im Ganzen gehalten, wird sich keiner mit diesem ersten messen können. Er umfaßt Einen Tag. Der zweite Aufzug versetzt uns zuerst früh Morgens auf den Edelhof des Freiherrn von Attinghausen, oberhalb Altdorf auf dem linken Ufer der Reuß, und dann, ohne eine wünschenswerthe Vermittelungsscene, in der völligen Nacht, auf das Rütli an der Grenze von Uri und Unterwalden am Vierwaldstättersee. Zwischen diesem zweiten und dem Ende des ersten Aufzugs muß man sich eine Zeit verstrichen denken, während welcher das Triumvirat die Theilnehmenden wirbt. In dieser „kurzen Frist" durchschleicht Arnold von Melchthal alle Krümmen des Gebirges im Kanton Unterwalden ob dem Wald, von welchen Gegenden und deren Bewohnern er eine so majestätische Charakteristik gibt,[1] und besucht die Burg Sarnen in Pilgertracht. Diese Scene auf dem Rütli und mit ihr der zweite Akt endigt, indem die aufgehende Sonne die Eisgebirge röthet.

Der Adel, mit einziger Ausnahme des Burgvogts Wolfenschießen, erzählt Tschudi, war mit den Landleuten von einstimmiger Gesinnung; Schiller nimmt aber auch ein Hinneigen eines Theils desselben zu Oesterreich an, und personificirt jenes Verhältniß, der Urkunde folgend, durch den Freiherrn Werner von Attinghausen, dieses durch die fingirte Figur seines Neffen Rudenz. Der letztere hat mit

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 540. 2. (Oktavausg. B. 6, S. 55).

Stauffacher's Schwestersohn, dem Edelknecht von Rudenz; der mit auf dem Rütli schwur, nur den Namen gemeinschaftlich; und Schiller weicht auch darin von der Geschichte ab, daß er den Freiherrn zu dem Letzten seines Geschlechtes macht, denn der letzte Attinghausen wurde erst 1377 mit Schild und Helm begraben.

Nachdem wir im vorhergehenden Akt die einträchtige Gesinnung des Volks kennen gelernt, thun wir hier einen Blick in die getheilte Stimmung des Adels. Die Scene des Freiherrn mit den Knechten versinnlicht uns die väterliche Stellung des alten Schweizeradels durch eine patriarchalische Sitte. Damit wir aber auf diesem neuen Schauplatz nicht unter lauter fremde Menschen versetzt seien, finden wir hier wenigstens den Hirten Kuoni wieder, der gleich im Anfang seines „gnädigen Herrn, des Attinghäusers" erwähnte. Der Greis sucht durch Gründe und väterliche Ueberredung den verblendeten Jüngling für die Sache des Vaterlands zu gewinnen und dieser vertheidigt seinen Abfall vom Lande. Viele Aehnlichkeit hiermit hat jenes Gespräch in den Piccolomini (Akt 5, Scene 1), wo Octavio den Max von der Partei des Wallenstein abziehen will, und auch annimmt, daß dem H e r z e n seines Sohnes das Netz bereitet sei. Auch wird in beiden Fällen diese richtig eingesehene Absicht der Gegenpartei durch die Jungfrauen vereitelt, durch die man „die Unschuld" der Jünglinge anlocken will. Thekla will ihren Geliebten nicht auf die unreine Seite ihres Vaters ziehen, und Bertha drängt den ihrigen auf die Seite, welche er zu verlassen im Begriff steht, zurück, und geht selbst mit ihm zu ihr über. In den Gegenreden zwischen Attinghausen und Rudenz stellt sich das alt schweizerische und das österreichische Wesen wie von selbst in einen herrlichen Kontrast, und es ist an der Scene vielleicht nur auszusetzen, daß der Greis seinen Neffen nicht wegen eines besondern, dringenden Grundes kommen läßt und sich seine Ermahnungen nicht an einen bestimmten Anlaß knüpfen.

Die zweite Scene versammelt dann in seinen drei und dreißig Repräsentanten eigentlich das ganze Landvolk der drei alten Kantone auf dem Rütli, wo wieder alles so wahr

wie man im gewöhnlichen Leben beobachten kann, indem der außerordentliche Gemüthszustand ihn augenblicklich über ihn selbst emporhebt, auch den Ungebildeten beredt und seinen Ausdruck poetisch, und gibt ihm solche kurze Sentenzen und allgemeine Aussprüche in den Mund, wie hier über das Licht. Wenn dergleichen „deklamatorische Tiraden„ sind, so hat, um vom Sophokles gar nicht zu reden, schon Homer seine Personen genug Tiraden aussprechen lassen. Das Drama namentlich stellt die Menschheit nur in den wichtigsten Momenten dar, wo auch der Einfachste eine gewisse vorübergehende Würde und Größe hat. Arnold von Melchthal aber ist durch seinen Charakter der Edle unter den Genossen.

Akt gegen Akt im Ganzen gehalten, wird sich keiner mit diesem ersten messen können. Er umfaßt Einen Tag. Der zweite Aufzug versetzt uns zuerst früh Morgens auf den Edelhof des Freiherrn von Attinghausen, oberhalb Altdorf auf dem linken Ufer der Reuß, und dann, ohne eine wünschenswerthe Vermittelungsscene, in der völligen Nacht, auf das Rütli an der Grenze von Uri und Unterwalden am Vierwaldstättersee. Zwischen diesem zweiten und dem Ende des ersten Aufzugs muß man sich eine Zeit verstrichen denken, während welcher das Triumvirat die Theilnehmenden wirbt. In dieser „kurzen Frist“ durchschleicht Arnold von Melchthal alle Krümmen des Gebirges im Kanton Unterwalden ob dem Wald, von welchen Gegenden und deren Bewohnern er eine so majestätische Charakteristik gibt,[1] und besucht die Burg Sarnen in Pilgertracht. Diese Scene auf dem Rütli und mit ihr der zweite Akt endigt, indem die aufgehende Sonne die Eisgebirge röthet.

Der Adel, mit einziger Ausnahme des Burgvogts Wolfenschießen, erzählt Tschudi, war mit den Landleuten von einstimmiger Gesinnung; Schiller nimmt aber auch ein Hinneigen eines Theils desselben zu Oesterreich an, und personificirt jenes Verhältniß, der Urkunde folgend, durch den Freiherrn Werner von Attinghausen, dieses durch die fingirte Figur seines Neffen Rudenz. Der letztere hat mit

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 540. 2. (Oktavausg. B. 6, S. 55).

Stauffacher's Schwestersohn, dem Edelknecht von Rudenz; der mit auf dem Rütli schwur, nur den Namen gemeinschaftlich; und Schiller weicht auch darin von der Geschichte ab, daß er den Freiherrn zu dem Letzten seines Geschlechtes macht, denn der letzte Attinghausen wurde erst 1377 mit Schild und Helm begraben.

Nachdem wir im vorhergehenden Akt die einträchtige Gesinnung des Volks kennen gelernt, thun wir hier einen Blick in die getheilte Stimmung des Adels. Die Scene des Freiherrn mit den Knechten versinnlicht uns die väterliche Stellung des alten Schweizeradels durch eine patriarchalische Sitte. Damit wir aber auf diesem neuen Schauplatz nicht unter lauter fremde Menschen versetzt seien, finden wir hier wenigstens den Hirten Kuoni wieder, der gleich im Anfang seines „gnädigen Herrn, des Attinghäusers" erwähnte. Der Greis sucht durch Gründe und väterliche Ueberredung den verblendeten Jüngling für die Sache des Vaterlands zu gewinnen und dieser vertheidigt seinen Abfall vom Lande. Viele Aehnlichkeit hiermit hat jenes Gespräch in den Piccolomini (Akt 5, Scene 1), wo Octavio den Max von der Partei des Wallenstein abziehen will, und auch annimmt, daß dem Herzen seines Sohnes das Netz bereitet sei. Auch wird in beiden Fällen diese richtig eingesehene Absicht der Gegenpartei durch die Jungfrauen vereitelt, durch die man „die Unschuld" der Jünglinge anlocken will. Thekla will ihren Geliebten nicht auf die unreine Seite ihres Vaters ziehen, und Bertha drängt den ihrigen auf die Seite, welche er zu verlassen im Begriff steht, zurück, und geht selbst mit ihm zu ihr über. In den Gegenreden zwischen Attinghausen und Rudenz stellt sich das alt schweizerische und das österreichische Wesen wie von selbst in einen herrlichen Kontrast, und es ist an der Scene vielleicht nur auszusetzen, daß der Greis seinen Neffen nicht wegen eines besondern, dringenden Grundes kommen läßt und sich seine Ermahnungen nicht an einen bestimmten Anlaß knüpfen.

Die zweite Scene versammelt dann in seinen drei und dreißig Repräsentanten eigentlich das ganze Landvolk der drei alten Kantone auf dem Rütli, wo wieder alles so wahr

wie man im gewöhnlichen Leben beobachten kann, indem der außerordentliche Gemüthszustand ihn augenblicklich über ihn selbst emporhebt, auch den Ungebildeten beredt und seinen Ausdruck poetisch, und gibt ihm solche kurze Sentenzen und allgemeine Aussprüche in den Mund, wie hier über das Licht. Wenn dergleichen „deklamatorische Tiraden„ sind, so hat, um vom Sophokles gar nicht zu reden, schon Homer seine Personen genug Tiraden aussprechen lassen. Das Drama namentlich stellt die Menschheit nur in den wichtigsten Momenten dar, wo auch der Einfachste eine gewisse vorübergehende Würde und Größe hat. Arnold von Melchthal aber ist durch seinen Charakter der Edle unter den Genossen.

Akt gegen Akt im Ganzen gehalten, wird sich keiner mit diesem ersten messen können. Er umfaßt Einen Tag. Der zweite Aufzug versetzt uns zuerst früh Morgens auf den Edelhof des Freiherrn von Attinghausen, oberhalb Altdorf auf dem linken Ufer der Reuß, und dann, ohne eine wünschenswerthe Vermittelungsscene, in der völligen Nacht, auf das Rütli an der Grenze von Uri und Unterwalden am Vierwaldstättersee. Zwischen diesem zweiten und dem Ende des ersten Aufzugs muß man sich eine Zeit verstrichen denken, während welcher das Triumvirat die Theilnehmenden wirbt. In dieser „kurzen Frist" durchschleicht Arnold von Melchthal alle Krümmen des Gebirges im Kanton Unterwalden ob dem Wald, von welchen Gegenden und deren Bewohnern er eine so majestätische Charakteristik gibt,[1] und besucht die Burg Sarnen in Pilgertracht. Diese Scene auf dem Rütli und mit ihr der zweite Akt endigt, indem die aufgehende Sonne die Eisgebirge röthet.

Der Adel, mit einziger Ausnahme des Burgvogts Wolfenschießen, erzählt Tschudi, war mit den Landleuten von einstimmiger Gesinnung; Schiller nimmt aber auch ein Hinneigen eines Theils desselben zu Oesterreich an, und personificirt jenes Verhältniß, der Urkunde folgend, durch den Freiherrn Werner von Attinghausen, dieses durch die fingirte Figur seines Neffen Rudenz. Der letztere hat mit

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 540. 2. (Oktavausg. B. 6, S. 55).

Stauffacher's Schwestersohn, dem Edelknecht von Rudenz; der mit auf dem Rütli schwur, nur den Namen gemeinschaftlich; und Schiller weicht auch darin von der Geschichte ab, daß er den Freiherrn zu dem Letzten seines Geschlechtes macht, denn der letzte Attinghausen wurde erst 1377 mit Schild und Helm begraben.

Nachdem wir im vorhergehenden Akt die einträchtige Gesinnung des Volks kennen gelernt, thun wir hier einen Blick in die getheilte Stimmung des Adels. Die Scene des Freiherrn mit den Knechten versinnlicht uns die väterliche Stellung des alten Schweizeradels durch eine patriarchalische Sitte. Damit wir aber auf diesem neuen Schauplatz nicht unter lauter fremde Menschen versetzt seien, finden wir hier wenigstens den Hirten Kuoni wieder, der gleich im Anfang seines „gnädigen Herrn, des Attinghäusers" erwähnte. Der Greis sucht durch Gründe und väterliche Ueberredung den verblendeten Jüngling für die Sache des Vaterlands zu gewinnen und dieser vertheidigt seinen Abfall vom Lande. Viele Aehnlichkeit hiermit hat jenes Gespräch in den Piccolomini (Akt 5, Scene 1), wo Octavio den Max von der Partei des Wallenstein abziehen will, und auch annimmt, daß dem H e r z e n seines Sohnes das Netz bereitet sei. Auch wird in beiden Fällen diese richtig eingesehene Absicht der Gegenpartei durch die Jungfrauen vereitelt, durch die man „die Unschuld" der Jünglinge anlocken will. Thekla will ihren Geliebten nicht auf die unreine Seite ihres Vaters ziehen, und Bertha drängt den ihrigen auf die Seite, welche er zu verlassen im Begriff steht, zurück, und geht selbst mit ihm zu ihr über. In den Gegenreden zwischen Attinghausen und Rudenz stellt sich das alt schweizerische und das österreichische Wesen wie von selbst in einen herrlichen Kontrast, und es ist an der Scene vielleicht nur auszusetzen, daß der Greis seinen Neffen nicht wegen eines besondern, dringenden Grundes kommen läßt und sich seine Ermahnungen nicht an einen bestimmten Anlaß knüpfen.

Die zweite Scene versammelt dann in seinen drei und dreißig Repräsentanten eigentlich das ganze Landvolk der drei alten Kantone auf dem Rütli, wo wieder alles so wahr

ist, daß wir ganz in der Schweiz und in jener Zeit leben und weben. Rösselmann sagt:

> „Wir stehen hier statt einer Landsgemeine,
> Und können gelten für ein ganzes Volk.“

Hier läßt sich nun gleichsam für jeden Vers, jeden Ausdruck der Gewährsmann anführen. Die ganze Lokalität bis auf den Mondregenbogen, die genaueste Beobachtung der Gebräuche und Formeln bei einer Landsgemeinde, alle eingeflochtene Züge über Verfassung und alte Geschichte, die in dem Ostfriesenlied aufbewahrte Volkssage von der Einwanderung der Schweizer aus Schweden und Ostfriesland, und alles andere gründet sich auf historische Zeugnisse.[1] Nur in Bezug auf die hier, wie im ganzen Stücke gebrauchte einfache und herzliche alterthümliche und landgebräuchliche Sprache, die den verzärtelten, geglätteten Sohn der Gesellschaft eben so erquickt und erfrischt, als der Anblick der ländlichen Natur und ihn vielleicht mit einem ähnlichen Heimweh erfüllt, wie den Schweizer der Kuhreihen, sei es mir erlaubt, an den Wallenstein zu erinnern. Denn immer schweift der Blick von einem Punkt dieses Doppelgestirns zum andern hinüber. Auch im Wallenstein finden wir viele solche Ausdrücke und Wendungen der Zeit, in welcher das Stück spielt, die ihm sehr wohl anstehen. Man gehe z. B. die Unterredung des Feldherrn mit Wrangel (Akt 1, Scene 5) durch, und man wird finden, wie viel man dem antiken Charakter des Schweden rauben würde, wenn man alle seine alten, fremden Wörter und Formen in neumodische übersetzen wollte.

Da wir hier auf dem Rütli alle Verbündeten beisammen haben, so wird es am Orte sein, ihre Personen in Umrissen festzuhalten. Hier möge vorerst das Zeugniß eines Schweizers gehört werden, welcher sonst manches strenge tadelt:[2] „Das Schwerste, Größeste, am unnachahmlichsten

[1] Mit musterhafter Präcision sind alle diese Dinge von J. Meyer a. a. O. S. 30 ff. erläutert.

[2] S. den Aufsatz: Wilhelm Tell von Schiller, beurtheilt von einem Nachkommen Tell's, in der Monatsschrift Isis, Zürch 1805. St. 1. S. 211, 228, in zwei Briefen.

Gelungene. sind die Charaktere in diesem Schauspiel. Von allen, welche Schiller jemals erfand, sind die im Tell die wahrsten. Man kann von ihnen nicht sagen, sie seien erfunden, nein sie sind treu und rein, mit sicherer Hand unmittelbar aus der Natur geschöpft. Man würde schwören, Schiller habe seines Lebens größten Theil in Schwytz oder in Uri gelebt, unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch kraftvollen Hirtengeschlechte. So sind diese wenig gekannten Aelpler in der Stunde der Noth und der politischen Stürme: so denken, so handeln sie, nur heut zu Tage vielleicht ein wenig kirchlicher, ich will nicht sagen religiöser. Tell und sein Weib (?), Stauffacher, Walther Fürst, Rösselmann, der Freiherr von Attinghausen sind die vollendetsten. Selbst die aus der schwachen Nüancirung entspringende Einförmigkeit ihrer Charaktere ist treue Abspieglung der Wirklichkeit. Man begreift es kaum, wie ein Mann, der die Schweiz nie gesehen hatte, vermöge seines Genius sich die Denkart jedes einzelnen dieser Menschen individualisiren konnte, wie er ihre Sprache lernte und die Bilder theils aus dem häuslichen Leben, theils aus der politischen Verfassung entlehnte, deren sie sich bedienen.“ — Alle Charaktere dieser Landleute sind auf die Natur gebaut, im Gegensatz zur verfeinerten Civilisation. Auf dieser breiten Grundlage sind alle schön ausgeführt. In keinem ist eine Spur von Gefühligkeit, keiner wird durch philosophische Ansichten bestimmt, keiner spricht einen sophistischen Satz. Der Drang des Lebens und das reale Bedürfniß trägt und treibt alle, und sie sind gesund, einfach, mit sich selbst einstimmig, unmittelbar, wie die Naturgegenstände in ihrer Umgebung. Die drei Häupter repräsentiren nicht allein die drei Kantone, sondern auch die drei Lebensalter und die hierdurch bedingten Charakterstufen. Nicht der Noth, aber der sichern Gefahr begegnend, wird Stauffacher der Stifter des Bundes, er ist der Schweizer-Cassius, ein begüterter, gastfreier Mann, der sich auf seine Reichsunmittelbarkeit viel einbildet und auf dem Rütli das Hauptwort führt. Eben so hochgeehrt unter den Landleuten ist Walther Fürst, aber als Greis vorsichtiger und weniger hervortretend. Arnold von

Melchthal ist der allein mit der Handlung sich entwickelnde Charakter, während alle andern fertig und bleibend sind, wie eine gediegene, vollendete Naturform. Aber wie herrlich ist Arnold's Fortschreiten motivirt! An seinem ungeheuern Schicksal und der großen Aufgabe, die ihm die Zeit aufnöthigt, reift der freisinnige und begabte Jüngling schnell zum Mann. Wie bescheiden er im ersten Akte spricht, in so sicherer Selbstständigkeit steht er auf dem Rütli da, wie ein ganz anderer Mensch. Denn mittlerweile hat er, wie man aus seinem Bericht entnehmen kann, so viel für die allgemeine Sache gewagt und gethan, daß er ganz anders sein und sich fühlen muß. Stauffacher selbst gibt ihm das Zeugniß:

»Großes habt Ihr in kurzer Frist geleistet.«

Was die beiden andern durch Reichthum, Alter und Erfahrung besitzen, hat der beraubte Flüchtling sich selbst errungen, und das erhebt ihn noch über sie. Er allein hat, nicht durch Wahl, sondern durch Schicksal, etwas Heroisches in seinem Charakter, und der Junker Rudenz selbst erkennt später diesen Adel an:

»Jetzt stürzte mir der Freiherr an das Herz,
Und schweigend ward ein Bündniß jetzt beschworen.«

Da Melchthal der einzige nahmhaft gemachte Jüngling in der Versammlung ist, so ist ihm, von der Geschichte abweichend, das Ersteigen der Roßburg zugeschrieben. Die Verbindung soll nicht, wie im Fiesko, größtentheils das Werk von jungen Leuten, sondern von betagten Hausvätern sein, die zum Theil der Landesgemeinde schon vorgestanden oder sich in andern öffentlichen Geschäften bewährt, deren Alter, Geschlecht und Charakter das vollkommenste Zutrauen zur Sache erwecken. So ist Itel Reding aus einer schon damals berühmten und um das Gemeinwohl verdienten Familie genommen; durch des hochbejahrten Rudolph Reding Rath wurde 1315 der Sieg bei Morgarten erkämpft, und dessen Urenkel Itel war im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts Landamann zu Schwytz. Konrad Hunn, dem die

Botschaft an den Kaiser Albrecht im Gedicht überwiesen ist, hatte sich bereits unter dessen Vater im Krieg und in Geschäften hervorgethan, und von den Schweizern das Gut Jessinen, das viele hundert Gulden werth war, für zehn Pfund erhalten. Seinen Struth von Winkelried nahm der Dichter aus jenem Heldengeschlechte von Stanz, welches den höchsten Ruhm durch den Opfertod des Arnold von Winkelried in der Schlacht bei Sempach 1386 erlangte. Das historische Vorbild des Klaus von der Flüe ist jener hochverehrte Einsiedler, der im Jahr 1481 die Einigung der Tagsatzung in Stanz bewirkte, als sie, wegen der in den Siegen über Karl den Kühnen gemachten Beute in Zwiespalt, zu wildem Bürgerkriege aus einander zu stürmen im Begriff stand. Für die Namen Rösselmann und Petermann lassen sich zwar in der Geschichte keine Vorbilder finden, aber sie sind ächt schweizerisch, und „der fromme Diener Gottes“ gibt, wie der Erzbischof in der Johanna, dem Unternehmen die religiöse Weihe, und repräsentirt die Einstimmung der Geistlichkeit des Landes. Daß gerade von ihm der Gedanke ausgeht, der Rütli-Versammlung die Form einer Landsgemeinde zu geben, daß er den Landleuten zu bedenken gibt, ob sie sich nicht lieber den Oestreichern unterwerfen wollen, daß er sie am Schlusse zum Eide auffordert, daß er später dem Tyrannen Geßler in's Gewissen redet, und alles andere, was er thut und spricht ist dem Inhalt und der Weise nach ganz in seinem Amte und Charakter. Den Meier von Sarnen, welcher mit Itel Reding einen Rechtshandel hat, hat Schiller dem Namen nach aus Tschudi genommen, und es ist vortrefflich, daß dieser Prozeßführende es ist, der durch heftigen Widerspruch gegen die Männer von Uri und Schwytz die Eintracht auf dem Rütli augenblicklich stört. So ist es auch herrlich erdacht, daß gerade der dankbare Baumgarten den Tell unter den Leuten von Uri vermißt:

„Doch nicht den Tell erblick' ich in der Menge.“

Der Name Tell's mußte auf dem Rütli genannt werden, und es geschieht von dem, der es gleichsam nicht unterlassen kann! Es war unmöglich, so viele schlichte Menschen alle

genau zu individualisiren, aber der Dichter scheint in der That das Höchste, was möglich war, erreicht zu haben. Beinahe jede Person hat etwas Besonderes, Charakteristisches, oder ist an eine bedeutende geschichtliche Erinnerung geknüpft. Es sind aber aus jedem Kanton sieben sprechende Personen namhaft gemacht; Uri allein hat wegen des fehlenden Tell nur sechs.

Diese imposante, wenn auch nicht gerade sehr dramatische Scene auf dem Rütli ist beinahe ganz Werk des Genius; nur dürftige trockene Nachrichten der Chronik, welchen der Verfasser aber beinahe ganz treu blieb, liegen zu Grunde. Die Verhandlungen folgen einem streng durchgeführten Plan, welcher aber so ächt poetisch behandelt ist, daß er sich gleichsam von selbst macht — wie der Reichstag zu Krakau im Demetrius. Die Nothwendigkeit löst sich in Freiheit auf. Zuerst wird die Form der Tagsatzung bestimmt und sogleich ausgeführt, dann als Zweck der Zusammenkunft die Erneuung des alten Bundes genannt, dessen Ursprung und Fortbestand bis auf diese Zeit und dessen Verhältniß zu Kaiser und Reich erzählt und festgesetzt wird. Dieser Zustand soll fortbestehen, daher das erste Landesgesetz, daß man sich den Oestreichern nicht unterwerfen wolle. Von den zwei Wegen aber, die zum Ziele führen, ist der gütliche erschöpft; es bleibt also nur Selbsthülfe. Doch sollen (und zwar nach Tschudi) alle andere Obliegenheiten unangetastet sein, und es soll, wo möglich, kein Blut vergossen werden. Nun handelt es sich um die Mittel, und hier erhebt sich ein Streit zwischen Schwytz und Uri einerseits und Unterwalden andererseits, bis man sich vereinigt, am Fest des Herrn die Burgen Sarnen und Roßberg in Unterwalden durch List einzunehmen. Nur in Bezug auf den Geßler, der Landvogt von Uri und Schwytz war, und mit welchem Stauffacher mit Recht einen harten Stand fürchtet, wird aus dem nichtigen Grunde:

„Die Zeit bringt Rath. Erwartet's in Geduld!
Man muß dem Augenblick auch was vertrauen,“

zu unserer Verwunderung nichts beschlossen. Es wird eigentlich nur für Unterwalden vorgesorgt, und indem man nicht

auch den gleichzeitigen Sturz des mächtigsten Landvogts festsetzte, eine durchaus unzulängliche Maßregel genommen. Baumgarten nennt zwar, als Geßler erwähnt wird, wie zufällig und in anderer Beziehung, und daher sehr ominös den Namen Tell. Aber da man auf dem Rütli nicht voraussehen konnte, was eintraf, so muß auch in Bezug auf Geßler damals etwas beschlossen worden sein. Und wenn auch Tschudi, nur das erzählend, was Erfolg hatte, hiervon schweigt, so mußte der Dramatiker, um den gesunden Sinn der wackern Landleute nicht bloß zu stellen, diesem Mangel der Geschichtserzählung durch eine plausible Erfindung zu Hülfe kommen. So muß der urtheilen, welcher die Physiologie des Schauspiels nicht tiefer erkannt hat. Schiller nämlich ließ absichtlich die Lücke der Geschichtserzählung als eine Lücke der Berathung stehen, um in dieselbe die imposante Figur Tell's selbstständig einzuführen. Wie der unkultivirte Mensch in der Berathung immer schwach ist, so mußten auch die Landleute Unzulängliches, Unwirksames beschließen, damit Tell nicht voreilig ausführte, was auch die Verbündeten ohne ihn später wohl erreicht hätten, und damit er allein verrichte, worüber der ganze Bund rathlos wäre. Erst diese Rathlosigkeit macht den Tell zum unersetzlichen Helden.

Ihm sind also, mit Ausnahme zweier Scenen, die es mit den Personen des Schweizer-Adels zu thun haben, der dritte und vierte Akt ausschließlich gewidmet. Diese hängen mit einander stätig zusammen und umfassen die Begebenheiten Eines Tages, und wir dürfen es mit der chronologischen Wahrscheinlichkeit, da eine solche Fülle von Ereignissen in Einen Novembertag zusammengedrängt ist, nicht ängstlich genau nehmen. Die erste Scene dieses Doppelakts beginnt sogar erst nach Tisch; denn wir hören hier, daß Tell von seinem Wohnort Bürglen sogleich nach Altdorf geht. Nun liegt Bürglen von diesem Flecken nur eine Viertelstunde entfernt, und ein Wächter des Huts sagt vor Tell's Ankunft:

> Sie müssen über diesen Platz, wenn sie
> Vom Rathhaus kommen, um die Mittagstunde,
> Da meint' ich schon, 'nen guten Fang zu thun."

Uebrigens liegt zwischen dieser ersten Scene vor Tell's Haus in Bürglen und der Rütliscene wieder einige Mittelzeit, wie man aus den Worten der Hedwig sieht. „Auf dem Rütli ward getagt, ich weiß, und du bist auch im Bunde.“ [1]

Die erste Scene des dritten Akts führt uns in Tell's häusliches Leben. Nur seine Gattin Hedwig und seine Söhne Walther und Wilhelm sind historisch: alles übrige ist des Dichters naturgetreue Erfindung. Wir sehen hier den, welcher im Sturm den Baumgarten über den See geschafft, im Kreis der Seinen sich ein Thor für sein Haus zimmern. Dem starken Manne hat der Dichter, wie dem Wallenstein, ein schwächliches Weib zur Seite gestellt, und diese Parallele wiederholt sich in verjüngtem Maßstab in den Kindern, von welchen der eine schon in dem wunderlieblichen Knabenliede den Tellsinn ausspricht, der andere bei der Mutter zu Hause bleibt. Ob es nicht mehr im Geiste der Zeit und des Volks gewesen wäre, dem Helden eine Hausfrau, wie die Elisabeth des Götz von Berlichingen, beizugesellen, könnte gefragt werden. Hedwig ist ganz Mutter- und Gattenliebe, und diese erscheint nicht in gesunder rein ländlicher, sondern in etwas kränkelnder sentimentaler Form. Doch ist durch diese Gefühligkeit ihre schlimme Vorahnung begründet, als Tell mit der Armbrust und in Begleitung des Knaben nach Altdorf gehen will, und es liegt am Tage, daß der Dichter hierdurch das Gemüth des Lesers auf das Kommende vorbereiten und spannen wollte. Doch macht sie, indem sie ihre Furcht ausspricht, einige für eine Landfrau wirklich zu feine Bemerkungen, dergleichen wir auch schon bei der Herzogin Wallenstein zu rügen hatten. [2] Als ihr Mann die sich ängstigende fragt, wie sie sich so ohne Ursache quälen könne, antwortet sie:

„Weil's keine Ursach' hat — Tell, bleibe hier!“

Ich kenne aber im ganzen Drama außerdem auch nur noch Eine Stelle, welche über den Bildungsstand der betreffenden Person hinausgeht. Als nämlich in der dritten Scene Tell

[1] Wilh. E. Weber a. a. O. S. 296 f.

[2] Siehe Theil 4, S. 60.

seinem Walther von dem „großen ebnen Land" erzählt, welches wohl herrlich, aber so sehr geknechtet sei, erwiedert dieser, sonst vortrefflich:

„Vater, es wird mir eng im weiten Land,
Da wohn' ich lieber unter den Lawinen,"

was an das Programm, das Kind in der Wiege, erinnert.[1] Wie Schiller sonst allen Spekulationssinn überwunden hatte, sieht man am deutlichsten, wenn man Tell's hohe Einfalt mit dem Don Karlos in der Thalia vergleicht.

Die Erzählung Tell's, wie er mit der Armbrust dem Landvogt Geßler auf einsamem Felsensteig in dem Schächenthal begegnet sei, ist erfunden, um zum voraus Geßler's Haß und Furcht und hiermit sein Verfahren in der übernächsten Scene zu erklären. Zu dieser ist unsere Scene nur eine Einleitung. Bei ländlichem Frieden kündigt sich in dem Vorgefühl der Hedwig und in diesem Ereigniß schon der Sturm des Unglücks an.

Zunächst aber folgt auf die Idylle des häuslichen Lebens die Idylle des Herzens (Akt 2, Scene 2). Rudenz erklärt der Bertha auf der Jagd seine Liebe, und Bertha gewinnt den Bethörten für die Sache des Vaterlands. Sonst geht alles im Schauspiel so natürlich zu, um so mehr befremdet es, daß Bertha eine eingeschlossene, wilde Waldgegend nöthig hat, um ihrem Freunde ihre politischen Gesinnungen pathetisch zu eröffnen — gerade wie Verrina den Bourgognino in eine furchtbare Wildniß führt, um ihm zu entdecken, was er ihm in jedem einsamen Zimmer sagen konnte.[2] Mußte Bertha ihre Gesinnung nicht längst merken lassen, und konnte Rudenz seine Geliebte so ganz verkennen? Bertha ist, wie ihr Freund, eine erdichtete Person. Denn auch dieses Drama sollte nicht ohne die romantische Liebe bleiben, ungeachtet diese und ihre Träger ein zwar mit dem Ganzen verbundenes, aber immer fremdartiges Element sind. Diese höhere Sprache des innigen Gefühls ist ein Ton aus einer andern Welt, welcher die

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 92. 1. m. (Oktavausg. B. 1, S. 453).
[2] Fiesko, Akt 3, Scene 1.

Einheit der Empfindung stört, die das Kunstwerk hervorbringen soll. Bertha, Rudenz und einigermaßen selbst Attinghausen gehören nicht etwa der höhern Gesellschaft jener Zeit, sondern nur dem Herzen des Dichters an, es sind subjektive Gestalten, und mit dem Schweizervolk nur durch abstrakte Ideen, nicht durch Fleisch und Blut verbunden. Man sieht es, daß hier den Künstler die historischen Quellen und Vorbilder verließen, und so sind die Personen selbst Schillerisch geworden, und nicht allein ihre Behandlung. Schiller konnte sich nicht enthalten, auch in diesem objektiven Gemälde seinen schönen Herzensempfindungen gleichsam zum Ersatz eine eigene Stätte zu bereiten. Es lag dem begeisterten, sinnigen Freund der ländlichen Natur nahe, in das schöne Land der Freiheit auch die selige Insel der idyllischen Liebe zu legen und so einen warmen Herzenstraum jüngerer Jahre poetisch zu erfüllen. An dergleichen ätherischen Darstellungen zärtlicher Verhältnisse kann eine absprechende Kritik eben so leicht ihre Bravour beweisen, als es leicht ist, gerade sie zu parodiren; aber diese Verwerfungsmanier würde unserer Poesie gerade ihre himmlischen Blüthen rauben und es scheint nicht sachgemäß, im Urtheil um so massiver zu werden, je feiner sein Gegenstand ist. An und für sich ist dieses Beiwerk, dessen lyrischer Charakter sich in unserer Scene schon durch die gereimten Verse, die Rudenz im Anfang spricht, ankündigt und sich auch weiterhin durch den Reim ausdrückt, des unvergleichlichen Dichters nicht unwürdig. Eine einzige schwache und unentschiedene Natur unter so vielen Starken und Entschiedenen, meine ich, kann man sich wohl gefallen lassen. Aber des Rudenz Wankelmuth ist auch durch die Rolle geboten, die er zu spielen hat. Er soll ja die bethörte, zu den Oestreichern hinneigende Jugend des Schweizeradels vertreten. Was er in der frühern Scene zu seinem Oheim sagt, daß er unter dem königlichen Heere kriegerischen Ruhm erwerben wolle, soll ihm keineswegs nur als Deckmantel seiner Liebe dienen. Vielmehr verbindet sich ihm eine edle Ruhmbegierde mit dem edlen Affekt der Liebe ganz natürlich, und er täuscht sich nur selbst, indem er in jener seinen Beruf sucht. Erst Bertha klärt ihn über ihn selbst

und seine Stellung auf, aus welcher der von Natur empfängliche und gute, aber bisher unbestimmte Jüngling schnell die volle Kraft des Charakters zieht. Denn mit entschiedenem Freimuth sehen wir ihn sogleich dem Geßler entgegentreten, sehen ihn später mit fester Seele, wenn auch mit gebrochenem Herzen der Liebe, die Verbündeten zur beschleunigten Einnahme der Festungen drängen und führen, und hören endlich wie er „das Sarner Schloß mit männlich kühner Wagethat gewann," und mit Melchthal die Geliebte aus den Flammen trug. So erfüllt er uns mit einem sich steigernden Gefühl des Vertrauens und der Achtung. Daß aber ein solcher sich erst findender und werdender Charakter auf der Wage des Charakterwerthes gegen die von vorn herein bestimmte Gediegenheit der Bertha zu sehr in die Höhe geschnellt werde,[1] ist nichts desto weniger wahr, aber auch nothwendig. Das Weib trägt hier den Sieg über den Mann davon, wie in noch weit höherm Grade in Goethe's Gedicht, Dorothea über Hermann. Daß aber des Rudenz Patriotismus durch eine persönliche Neigung vermittelt ist, ist eben so sehr eine ästhetische Wahrheit, als daß selbst Bertha's Liebe für das Schweizervolk zugleich durch andere Gründe motivirt wird. Sie fürchtet nämlich, ihre in den Waldstätten gelegenen Güter an Oestreich zu verlieren, und — wovon auch in Don Karlos mehrmal die Rede ist — an einen Günstling des Hofes verkuppelt zu werden. Hierzu kommt endlich, daß sie den Rudenz, welchen sie liebt, nur besitzen kann, wenn sie sich von Oestreich losreißt. Persönliche Gründe genug, es um so mehr mit dem Volk zu halten, „das so bescheiden ist und doch voll Kraft." Absichtlich wird angenommen, daß die Jungfrau von dem habsburg'schen Gut Bruneck im Eigen, jetzigen Kanton Aargau, von welcher Burg auch Geßler her war, abstamme, so daß sie als eine östreichische Unterthanin und Verwandte Geßler's gedacht wird. Ihre Theilnahme für die Schweizer ist darnach eine, freilich menschlich vermittelte günstige Stimme von der feindlichen Seite her. Diese Zustimmung des gebildeten Standes beglaubigt die

[1] Weber a. a. O. S. 349. — Richtig und würdig ist Rudenz von Schink geschildert in „Schiller's Genius" S. 110 ff.

Aechtheit der Sache der Schweizer. Ihr Naturzustand hält auch die Probe an dem fremden Maßstab der Kultur aus. Endlich muß bemerkt werden, daß die hier dargestellte Liebessituation, wo der Bund nur unter der Bedingung der gleichen Vaterlandsliebe versprochen und über dem befreiten Vaterland vollzogen wird, nur noch in dem Verhältniß der frühern Bertha zu Bourgognino im Fiesko ein Analogon hat.

In der zweiten Scene, welche uns zu dieser Charaktererörterung veranlaßte, wird die im Anfang des zweiten Aktes begonnene Entgegensetzung des östreichischen und schweizerischen Wesens weiter ausgeführt. Dem Geburtsland wird die fremde falsche Welt, „dem verschlossenen seligen Thal" werden „des Lebens Weiten," dem Land der Unschuld, der Freiheit und der Treue wird das Reich der Falschheit, Bosheit und Grausamkeit gegenübergenannt und so das Gemälde der reinen Natur durch die Bilder der Kulturübel umstellt und eingeschlossen. In den Worten Bertha's:

„Wo wär' die sel'ge Insel aufzufinden,
Wenn sie nicht hier ist in der Unschuld Land?"

erklärt Joachim Meyer den Ausdruck: selige Insel, mit Verweisung auf einige Stellen von Homer und Virgil, für eins mit Elysium. Er bemerkt dabei, daß sich an unserer Stelle und in der zweiten Scene des fünften Aufzuges in der Rede des Parricida: „Wohin die Rachegeister (Furien) sie geführt" die einzigen mythologischen Anspielungen fänden, indem der Dichter sich sonst mit sehr richtigem Takte aller mythologischen Namen enthalten habe. Das ist richtig, und manche Leser wissen es Schillern gewiß Dank, daß er sie auch mit den Göttern völlig verschont. Uebrigens hat er noch an zwei Stellen griechische Sprache und Sitte in sein Werk einschlagen lassen. Der Vers der Gertrud:

„Des edeln Iberg's Tochter rühm' ich mich,"

ist dem Homer nachgebildet, und eben so ist der Dichter mit der Betheurung des Parricida (Akt 5, Scene 2):

„Bei diesem Feuer, das hier gastlich lodert,
Bei Eurer Kinder theurem Haupt, das ich
Umfasse" —

aus dem Mittelalter in die antike Zeit getreten. Es möge nur gesagt, aber nicht getadelt sein!

Mit der dritten Scene kehren wir zum Inhalt der Chronik zurück, und der ganze Akt steigt mit ihr wieder zu seinem höchsten Gipfel auf, wo er abbrechen muß. Die Scene, in welcher der Meisterschuß geschieht, ist, man mag auch einiges vermissen oder anders wünschen, auch die Meisterscene des Schauspiels, und einer der ergreifendsten und gelungensten Auftritte, den das Theater aufzuweisen hat. Zuerst sehen und hören wir die Wächter des Huts, Frießhardt und Leuthold, sich unterhalten: der Name des ersten, so wie Rudolph's des Harras, ist aus Müller's Erzählung der Schlacht bei Sempach entlehnt [1], der erfundene Name des zweiten bezeichnet seinen Charakter, und die Leutseligkeit dieses steht dem barschen Diensteifer des andern schön zur Seite. Die Reverenz vor dem aufgesteckten Hute gestattet eine komische Auffassung — schon als er im ersten Akt auf einer Stange hergetragen und der Respekt von dem Ausrufer befohlen wurde, lachte das Volk laut auf — und diese gibt sich in dem Humor der Wächter und dem Spotte der sich sicher fühlenden Weiber kund, welchen der Dichter, wie Goethe rühmend bemerkt [2], um sie schon hierdurch charakteristisch zu machen, Namen gab. Das Drama erheitert sich hier zu augenblicklichem Scherz, um sogleich zu desto furchtbarerm Ernste zurückzukehren. Sonst findet sich im Stück nirgends eine Spur von Spaß, und zwar deßwegen, weil Humor und Satyre der treuen Darstellung eines ungeschminkten Naturlebens und somit der Seele des Schauspiels geradezu widersprochen hätten. Zur ländlichen Idylle, sei sie nun episch oder dramatisch, wird sich die wahre Komik nie verirren, sondern sie weilt nur in den Wirren der Kultur, wo sich die Kräfte getheilt und einander entgegengesetzt haben. — Dann sehen wir den Tell und und seinen Sohn im unbesorgten Gespräch auf der Bühne erscheinen, und der Dichter weiß uns auch jetzt den geweckten Knaben lieb zu machen, der den Zauber des sogleich folgenden Gemäldes durch kindliche Zuversicht und holde Naivität so bedeutend erhöht. Jenes „große ebne Land", welches der Vater

[1] J. Müller a. a. O., S. 20.

[2] Goethe's Werke in Duodez B. 45, S. 59.

anfangs so reizend malt, aber bald so ganz unter dem Drucke geistlicher und königlicher Gewalt („unter dem Bischof und dem König") stehend zeigt, daß es dem freiheitliebenden Knaben unheimlich wird, ist wieder eines jener Bilder, durch welche in poetischer Weise der Schauplatz der Handlung zu „einer seligen Insel" isolirt wird,

„Wo der Freiheit ewig grüner Garten,
Wo der Menschheit schöne Jugend blüht." [1])

Nicht weil es der sinnlichen Bedürftigkeit am reichlichsten dient, sondern weil es die moralische Würde und die Unschuld des Herzens bewahrt, soll uns dieses Arkadien entzücken. Da aber jenem symbolisch gebrauchten ungenannten Lande eine bestimmte Vorstellung zu Grunde liegen muß, so fragt es sich, an welches Tell denn eigentlich bei seiner Beschreibung denke. Ich meinerseits glaube, es sei unter diesem großen ebnen Lande nicht Frankreich oder Deutschland, sondern die Lombardei gemeint. Zu dieser gelangt man, wenn man von den Schweizer-Gebirgen („von unsern Höhen") hinab längs des Tessin und anderer Flüsse, die in den Lago maggiore gehen, („den Strömen nach"), immer tiefer steigt. Hier galten noch immer, wenn auch vielfach bestritten, die von den Hohenstaufen auferlegten Regalien, deren Tell einige anführt. Das ferne Frankreich, für welches auch das Prädikat „ebnes Land" nicht paßt, lag zu weit außer dem Gesichtskreis des Landmannes, während ihn auf das nahegelegene Italien von den südlichen Gletschern, die er eben seinem Sohne gezeigt hatte, die natürlichste Ideenassociation hinüberführte. Von den deutschen Stammgenossen aber würde der Dichter seinen Helden nicht haben sagen lassen: „dort darf der Nachbar nicht dem Nachbar trauen", was ganz nur auf die Italiener paßt. So auch sind die Züge: „das Land ist schön und gütig, wie der Himmel", und „wie ein Garten ist das Land zu schauen", nur für Italien eine Wahrheit.

Als nun in diese Ruhe plötzlich der Sturm einbricht, indem die Wächter Tell ergreifen wollen, da sind auf einmal die Eidgenossen wie zusammengeweht. Nicht nur Walther Fürst,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 104. 2. m. (Oktavausg. B. 1., S. 17.)

Rösselmann und Petermann, sondern auch, zu unserm Verwundern, Stauffacher und Melchthal erscheinen sogleich auf der Bühne. Wie kommt, könnte man fragen, Stauffacher von Schwyz nach Uri? Was hat er, welcher auf dem Rütli noch gerathen, „daß jeder still zu Hause seinem Geschäfte obliegen solle," hier zu thun? Und wenn wir erwägen, daß sich die Tyrannen die Hände reichten (Akt 1, Scene 4), und daß sie die gerechte Rache jedes freien Mannes, der schwer gereizt war, fürchten mußten (Akt 4, Scene 1); so scheint es unbegreiflich, wie der in seinem Vater schrecklich mißhandelte Melchthal unter den Augen des argwöhnischen Landvogts so frei umhergehen konnte. So sorgfältig und vielfach Schiller die Haupthandlung motivirt, so unbesorgt überläßt sein großartiger Stil, welcher nie die gemeine Wirklichkeit ängstlich und buchstäblich abschreibt, dergleichen Nebendinge meistens der Erklärung des Lesers. Eine Bemerkung, welche wir im Anfange des vierten Aktes von neuem bewahrheitet finden werden.

Dagegen ist das Auftreten des Geßler in jedem Betracht vortrefflich herbeigeführt, sowohl daß von allen Vögten und Werkzeugen der Tyrannei überhaupt nur er erscheint, in welchem sich die auf dem Lande lastende Herrschergewalt koncentrirt, als daß er erst jetzt aus seinem Dunkel persönlich hervortritt, nachdem er sich bisher nur durch die furchtbaren Wirkungen seiner Eigenmacht verkündigt [1], als endlich, daß er von der Jagd mitten unter seinen Edlen und bewaffneten Knechten zur bewegten Scene und zum Volksauflauf frisch herzukommt. Das Verdienst dieser Erfindung und Darstellung wird man erst recht erkennen, wenn man sie mit der oft erwähnten Chronik zusammenhält, wornach Geßler den Tell den andern Tag rufen läßt, dann auch dessen Kinder beschickt u. s. w. Und damit neben der vortrefflichen Einleitung dieser Scene auch ihrer meisterhaften mimischen Anordnung gedacht werde, mache ich sogleich darauf aufmerksam, mit welcher feinen Ueberlegung und welchem richtigen Takt uns der vielgeübte Künstler zugleich zu Zeugen des Apfelschusses macht und uns doch bei dem gräßlichen Anblick des Pfeilabschießens keinen Augenblick ruhig verweilen läßt. Denn während wir an der kühnen Sprache

[1] Weber a. a. O., S. 356.

des von seiner Verirrung zurückgekommenen Rudenz gegen den Landvogt mit bewegter Bewunderung gefesselt hängen, ist der Schuß bereits geschehen. Durch ein zweites höheres Gefühl ist die lange lähmende Angst betäubt, bis der getroffene Apfel sie wegnimmt. Daß aber der Knabe, für den alle zittern, unbefangen auf den Vater traut, ist eben so rührend, als, wie Weber sagt, sein Sträuben, sich binden zu lassen, ein wohlgetroffener Zug schon in der Wiege eingesogenen Freiheitssinnes ist.

Beiläufig bemerke ich hier, daß Geßler in diesem Auftritte und später noch einmal mit seinem Stallmeister in der Hohlgasse zu Pferd erscheint, und das ist seit den Räubern, wo (Akt 2, Scene 3) Karl Moor zu Pferd kommt, das erstemal, daß Schiller vierfüßige Schauspieler auf die Bühne bringt [1].

Goethe sagt bei Eckermann von Schiller [2]): „Und wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motiviren. Ich weiß, was ich mit ihm beim Tell für Noth hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dieß war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motiviren, daß er Tell's Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt groß thun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baum schieße. Schiller wollte anfänglich nicht daran, aber er gab doch endlich meinen Vorstellungen und Bitten nach und machte es so, wie ich ihm gerathen." Wir hätten also die beiden Verse Walther's:

> „Und das muß wahr sein, Herr, 'nen Apfel schießt
> Der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte"

Goethen zu verdanken, wie andere zwei Verse in Wallenstein's Lager [3], und Schiller wollte sich ganz an Tschudi halten, dem er hier auch sonst überall beinahe wörtlich folgt,

[1] Böttiger in dem Taschenbuch Minerva für 1815, S. LXIX.
[2] Gespräche mit Goethe, Th. 1, S. 197.
[3] Siehe Theil 3, S. 370.

und der es ebenfalls nicht weiter motivirt, wie Geßler auf den Gedanken des Apfelschusses kam. Diese eingeschobenen Verse sind eine Antwort auf die Frage Geßler's:

„Du bist ein Meister auf der Armbrust, Tell,
Man sagt, du nehmst es auf mit jedem Schützen?"

Und da hat man zwischen beiden Verspaaren eine Inkonvenienz gefunden. Denn wenn die Großthuerei des Knaben den Landvogt erst auf seinen Einfall bringe, den Tell mit dem Apfelschuß auf die Probe zu stellen, sei seine vorhergehende Frage unstatthaft, weil sie schon zu speciell auf diese Probe hinweise; stehe aber der Gedanke des Apfelschusses schon im voraus im Kopfe Geßler's fest, so könnte die nachfolgende Hinweisung des Knaben sie nicht erweckt haben und erklären, und sei also überflüssig und störend [1]. Doch wird sich der Dichter durch eine nähere Betrachtung der fraglichen Stelle vollkommen rechtfertigen lassen. Tell entschuldigt sich im Schiller'schen Drama nach Tschudi, aus Unbedacht gefehlt zu haben: „Wär' ich besonnen („witzig" bei Tschudi), so hieß ich nicht der Tell." Es heißt nämlich Täll oder Telle dem Buchstaben nach ein Einfältiger, von talen, einfältig oder kindisch sein; und es scheint, daß dieß kein eigener oder ererbter, sondern ein angenommener Name war, den vielleicht Wilhelm's sämmtliche Bundesgenossen sich in ähnlicher Absicht beilegten, wie die niederländischen Verschwornen den Spottnamen Geußen. Nun will Geßler den Tell, als er sich auf seine bekannte Einfältigkeit beruft, in ähnlicher Weise prüfen, wie in der Mythologie Palamedes den Ulysses, als er sich, um den Zug nach Troja nicht mitmachen zu müssen, wahnsinnig stellte. Ulysses hatte einen Stier und einen Esel vor den Pflug gespannt und streute Salz in die Furchen; Palamedes aber legte ihm seinen kleinen Sohn Telemachus vor den Pflug und nun bog der Vater weislich aus, da ein Wahnsinniger über das Kind weg gepflügt haben würde [2]. Aber der Schiller'sche Geßler will den Tell gerade mit der Armbrust, vor welcher er noch neulich im Schächen-

[1] Weber a. a. O., S. 357 f.

[2] Meyer a. a. O., S. 39 und Weber a. a. O., S. 357.

thal gezittert hat (Akt 3, Scene 1), irgend eine, er weiß anfangs selbst noch nicht, welche Probe machen lassen, damit er erfahre, ob er von seiner Hand nichts zu fürchten habe. Denn da er ihn als Uebertreter seines Gebotes antrifft, tritt ihm natürlich sogleich jener beschämende Auftritt im Schächenthal, wo der berühmte Schütze mit seiner Armbrust ihn zittern machte, vor die Seele, und von diesem Bilde voll fragt er sehr natürlich: „Du bist ein Meister auf der Armbrust, Tell rc. Geßler will ihn von der Seite prüfen, auf welcher er ihm persönlich furchtbar ist. Erst der junge Walther bringt ihn dann durch das dem Vater gespendete Lob auf die specielle Art der Probe mit der Armbrust, deren vorläufige allgemeine Erwähnung im Munde Geßler's durch jenes bedenkliche Zusammentreffen im Schächenthal hinreichend motivirt ist. Daß dem Landvogt der bewaffnete Tell ein Dorn im Auge war, sagt er nachher selbst:

„Gefährlich ist's, ein Mordgewehr zu tragen,
Und auf den Schützen springt der Pfeil zurück.
Dieß stolze Recht, das sich der Bauer nimmt,
Beleidiget den höchsten Herrn des Landes."

Wie hätte er bei dieser Seelenverfassung nicht sogleich anfangs der Armbrust gedenken sollen? So hängt alles streng und stätig zusammen.

Hätte nun Tell den Apfel von dem Kopfe seines Sohnes zu schießen sich nicht geweigert, so würde er sich in der Probe wirklich als ein Einfältiger gezeigt, und wohl vor derselben als unverdächtig fortgeschickt worden sein. Aber der Widerspruch des erschütterten Vaters bezeichnete diesen keineswegs als einen Blödsinnigen, weßwegen Geßler spricht:

„Ei, Tell, du bist ja plötzlich so besonnen!
Man sagte mir, daß du ein Träumer seist,
Und dich entfernst von andrer Menschen Weise."

Und dieser, von allen Anwesenden wiederholte, entschiedene und an Widersetzlichkeit grenzende Widerspruch bestimmt den Wüthrich, auf seinem wiederholt und öffentlich gegebenem Befehl zu beharren, nicht der beabsichtigten Probe wegen, denn Geßler weiß jetzt, was er an ihm hat, sondern um sich

an dem Verhaßten, der ihn hatte zittern sehen, zu rächen und das halsstarrige Volk an blinden Gehorsam zu gewöhnen. So ist alles klar, und ich weiß mir nur die Worte, die Geßler nachher spricht: „Er hat geschossen? Wie? Der Rasende!“ nicht genügend zu erklären. — Tell aber mußte gehorchen, wenn er sich und seinen Sohn nicht lieber einem gewissen Tod preis geben, als beider Leben dem unsichern Glück des Pfeils anvertrauen wollte. Aber konnte der dramatische Tell schießen? „Es ist allerdings ein zu sentimentaler, bei weitem mehr aus des Dichters Subjektivität, als aus der Natur der Situation hervorgehender Mittelweg, daß Schiller den Tell die ganze Gräßlichkeit seiner Aufgabe durchfühlen und dennoch den Schuß wagen läßt. Der Mann, der so fleht und jammert, ihm das Ungeheure zu erlassen, durfte nicht schießen; er mußte entweder ohne Weiteres sich in alles ergeben oder seine Waffe sogleich gegen den Landvogt kehren. Der Tell, der wirklich, wenn die Sage wahr ist, schoß, that es ohne Zweifel im vorausgefühlten Triumphe seiner überlegenen Kunst, in einem gewissen Bramarbasleichtsinn, als rauher, wilder Gebirgsschütz, der damals noch jung und wagetoll war, und vor nichts zurückbebte, ungefähr in der Stimmung, die auch den Dänen Toko leitete. Schiller's Tell ist ein zu bedächtiger, zu weicher Vater, er ist zu sehr Vater, um dieses Stück zu wagen; der Toko, der Tell der Sage, waren zu sehr Schützen, um es nicht zu wagen.“ So sagt Weber [1].

Ich erwidere: Auch nach Tschudi will Tell anfangs lieber sterben, als gegen sein liebes Kind schießen, und ist nach ebendemselben auch in höherm Alter, als es Müller annimmt, demzufolge er im Jahr 1307 ein Jüngling war, weil er erst nach 47 Jahren bei einer Wassersnoth, welche im Jahr 1354 Bürglen betraf, als er ein Kind aus dem Schächenbach retten wollte, ertrunken sein soll. Es braucht gar nicht erst bewiesen zu werden, daß der Tell der Bühne kein Jüngling sein und sich nicht als Jüngling geriren konnte. Das aber ist sicher, daß der Dichter aus eigner Seele seinen Helden mit einer solchen Fülle des tiefsten, innigsten Vatergefühls

[1] Weber a. a. O., S. 341.

ausstattete, wie es der historische Tell schwerlich besaß. Da aber diese unendliche Empfindung in dem einfachsten, nächsten Naturverhältniß wurzelt und auch durch die entsetzliche Lage, in welcher sich Tell befand, motivirt ist, so erscheint sie durchaus zulässig, wenn sie die That Tell's nicht unmöglich macht. Wie kann er als Natursohn den ungeheuern Affekt, von welchem er ganz erfüllt ist, sogleich bemeistern, und die zur Ausführung nöthige Ruhe gewinnen? Dieß setzt, sollte man sagen, eine durch intellektuelle Ausbildung bedingte Selbstbeherrschung voraus, die nicht in Tell ist. Doch auch dieser Einwurf findet sich im Gedicht glücklich gehoben. Tell bestimmt sich mit seinem: „Es muß!" nicht durch eine sittliche Idee zur That, das wäre für ihn unmöglich, und auch nicht einmal, wie bei Tschudi, durch Gottvertrauen, sondern, wie wir nachher im Monolog von ihm selbst hören, durch den Vorsatz, den Unmenschen zu tödten, sogleich, wenn er den Knaben traf, und später, wenn der Schuß glücklich war:

„Damals gelobt' ich mir in meinem Innern,
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört,
Daß meines nächsten Schusses erstes Ziel
Dein Herz sein sollte."

Der ungeheure Vaterschmerz macht also einem Vorsatz der natürlichen Rache Raum, und durch diesen wird der Landmann augenblicklich Herr seiner selbst. Nachdem er aber einen Theil seines Vorsatzes dem Landvogt selbst verrathen, war es nothwendig, daß dieser, der schon früher vor seinen Pfeilen bebte, sich seiner Person versicherte. So motivirt jenes Begegnen im einsamen Schächenthal diese ganze Scene. Um aber den Verdacht einer persönlichen Furcht von sich abzuwenden und die Gefangennehmung Tell's zu einer Demüthigung des ganzen Volks ausdrücklich zu stempeln, sagt Geßler, beinahe wörtlich nach den Grundsätzen Alba's [1]:

„Rebellen seid ihr alle gegen Kaiser's
Gericht, und nährt verwegene Empörung.
Ich kenn' euch alle — ich durchschau' euch ganz —
Den nehm' ich jetzt heraus aus eurer Mitte."

[1] Siehe Geschichte des Abfalls der Niederlande in Schiller's Werken in E. B., S. 877. 2. (Oktavausg. B. 8, S. 430.).

Damit auch der aufgepflanzte Hut vor dem Zuschauer seine lächerliche Seite verliere, erklärt eben derselbe Geßler später (Akt 4, Scene 3): er habe den Hut nicht des Scherzes wegen aufgesteckt, oder um die Herzen des Volks zu prüfen, diese kenne er längst; er habe ihn aufgesteckt, daß sie den Nacken ihm beugen lernten, den sie aufwärts trügen. So ist in dieser dramatisirten Geschichte alles auf das beste begründet, und auch die strengste Kritik wird nirgends eine Lücke finden. Von Tell's „Submission" gegen seinen Herrn, die man ihm übel genommen, will ich später reden.

Die erste Scene des vierten Aufzugs versetzt uns an das östliche Ufer des Vierwaldstättersee's, an eine von der jetzigen Tellplatte, wo die Kapelle steht, nördlich gelegene Anfahrt, in der Nähe des Dorfes Sissigen. Hierher, in die Nachbarschaft einer Fischerhütte, rettet sich vor dem Sturm der von Flüelen, dem Hafen Altdorf's, abgefahrene Kunz von Gersau, der wahrscheinlich nach seiner Heimath Gersau, im Schwyzerlande, zurückkehren will, und nimmt, da er nicht weiter kann, Herberge in dem genannten Dorfe Sissigen. Es ist eine nicht historische Hülfsperson, welche nur die Nachricht von der Einschiffung des gefangenen Tell und von dem bevorstehenden Tod des Attinghausen dem Fischer und seinem Knaben zu melden und hiermit die zwei Axen zu nennen hat, um die sich der vierte Akt dreht. An die überbrachte Nachricht schließt sich der Fortgang der Handlung stätig an. Ein Läuten zeigt an, daß sich ein Fahrzeug in Noth befindet, und bald erkennt der Fischerknabe in dem links von Flüelen herkommenden Schiff das Herrenschiff von Uri, und wir werden gleichsam zu Zuschauern dessen gemacht, was hinter den Brettern vorgeht. Nun Tell selbst auf der Bühne! Sein stummes Erscheinen, wie er zur Erde niederstürzt, um sich des rettenden Mutterbodens mit seinen Händen zu versichern, und wie er dann dankerfüllt und sprachlos seine Arme zum Himmel ausbreitet, ist eben so ergreifend, als die nachfolgende, treu nach Tschudi gegebene Erzählung seiner Rettung spannend und seiner Gemüthslage durchaus angemessen. Denn wenn auch in Tell's Charakter liegt, was er zu Stauffacher sagt (Akt 1, Scene 3):

„Das schwere Herz wird nicht durch Worte leicht;"

so ist es doch eben so wahr, wenn der wunderbar Entronnene die erste Gelegenheit ergreift, um sein tief bewegtes Herz durch Worte zu erleichtern, als es seiner Denkweise entspricht, erst nach eröffnetem Geheimniß sich nach der Person dessen zu erkundigen, dem er sich anvertraute. Uebrigens ist durch die urkundlichen Worte, die Tell den Knechten zuruft, daß wenn sie vor der Felsenplatte wären, sie das Aergste überstanden hätten, was auch wirklich der Erfolg bestätigte, Börne's Bemerkung beseitigt, daß Tell den Landvogt und die unschuldige Schiffsmannschaft gegen das in ihn gesetzte Vertrauen, verrätherisch im Stiche lasse [1]. Sein verhängnißvoller Entschluß, den er dem Fischer leise andeutet, erfüllt uns endlich, wenn er die Bühne verläßt, mit der theilnehmendsten Erwartung. Dort, wo sein Herz von der gerührtesten Empfindung überquoll, hatte sein Mund Sprache, hier, wo es sich um's Handeln gilt, ist seine Rede lakonisch.

Aber schon der gründliche Recensent in der Isis hat auf einen Ortswiderspruch aufmerksam gemacht, den Schiller hier begangen habe. Den Fischer mit dem Fischerknaben Jenni (Johann) und seiner Hütte finden wir in der ersten Scene des ersten Akts, wie daselbst nachgewiesen wurde, auf dem westlichen Ufer des Vierwaldstättersees, und hier auf dem östlichen. Da nun doch die Fischerhütte unterdeß nicht von jenem Ufer auf dieses um den See herumgewandert sein kann, so nahm man an, daß sich in des Dichters Phantasie die beiden Ufer selbst verwirrt, oder er in diesem Akt bereits vergessen hätte, daß der Fischer am entgegengesetzten Gestade wohne. Aber eine solche Konfussion und Vergeßlichkeit dem besonnensten aller Dichter zuzuschreiben, geht uns schwer an, und ist demjenigen geradezu unmöglich, der es einmal in seinem handschriftlichen Nachlaß mit eigenen Augen gesehen hat, welche Studien, Ueberlegungen, Schematen Schiller für seine Dramen machte und sich entwarf. Da hat denn Meyer den Dichter dadurch zu retten gesucht, daß er annimmt, dieser Fischer im vierten Akt und jener Fischer Ruodi im ersten seien verschiedene Personen, und der erstere werde dann (aus Versehen?) im Personenverzeichniß eben so

[1] Weber a. a. O., S. 437.

wenig besonders aufgeführt, als der Hirt und der Alpenjäger. Doch ich habe nachgewiesen, daß der singende Hirt und der Alpenjäger im Anfang des Stücks mit dem nachher genannten Kuoni und Werni einerlei Personen sind; unser Fischer des vierten Akts aber hat eben so wohl, als der des ersten Aufzuges, einen Fischerknaben Jenni und hat eben so gut auf dem Rigi mitgeschworen, als der Fischer Ruodi. Daher ist nicht zu bezweifeln, daß beide Fischer identisch sind, und daß der Dichter es nur versah in den Ueberschriften Ruodi statt Fischer zu schreiben. Wir haben ihn in solchen Ueberschriften schon früher bisweilen nicht ganz konsequent gefunden, wie z. B. in der Maria Stuart, wo Talbot auch bisweilen als Schrewsbury erscheint, wie wenn es verschiedene Menschen wären [1]. Wie lösen wir nun den angeschuldigten Widerspruch? Der Dichter, dessen kühnem Stile es zu kleinlich ist, dergleichen Nebenumstände näher zu bestimmen, hat dem Leser dreierlei Wege offen gelassen, sich aus seinen Bedenklichkeiten herauszufinden. Im ersten Akt am Ende der ersten Scene haben die Reiter des Landvogts die Fischerhütte am westlichen Ufer niedergerissen und abgebrannt; Ruodi ist also unterdessen mit den Seinen auf das entgegengesetzte Ufer herübergezogen und hat sich hier eine neue Fischerhütte aufgeschlagen. Oder blieb die Drohung der Reiter unerfüllt, so besitzt er, wie das bei vielen Fischern der Fall ist, am jenseitigen Ufer noch eine zweite Hütte des bequemern Fischfangs wegen. Oder endlich, wenn der Knabe (Akt 4, Scene 1) sagt: „Es hagelt schwer; kommt in die Hütte, Vater," muß denn gerade die dem Ruodi gehörende Hütte, kann nicht die erste beste Hütte gemeint sein, welche die am Ufer mit Fischfang Beschäftigten gerade vor sich sehen? Daß Ruodi auch gegenüber am östlichen Ufer, noch in seinem Kanton Uri, fischte, das wird man doch nicht auffallend finden.

Daß der Fischer bei den Beschäftigungen seines Handwerks von einem Gewitter überrascht wird, und während es auf dem See furchtbar stürmt, am sichern Ufer, in der Nähe eines Zufluchtsortes, unter freiem Himmel (denn daß es regnet oder hagelt, wird nirgends gesagt) sich mit Andern unterhält, darin liegt nicht die geringste Unwahrscheinlichkeit. Aber

[1] Siehe Thl. 4, S. 262. Anmerk.

„Ruodi strömt seinen Schmerz, als Kunz von Gersau weggegangen ist, in die Worte aus: „Raset, ihr Winde! Flammt herab, ihr Blitze! ꝛc. und schon Schink hat diese an sich prachtvolle Rede als dem Bildungsstande eines einfachen Mannes unangemessen bezeichnet, und indem er sie mit den Verzweiflungstönen des von seinen Töchtern in die stürmische, kalte Nacht hinausgestoßenen Lear (Akt 3, Scene 2): „Blaset ihr Winde, sprenget eure Wangen!“ ꝛc. zusammenstellte, machte er auf den himmelweiten Unterschied in der Situation des Königs von unserm Fischer aufmerksam. Allerdings mag jene so sehr ähnliche Stelle bei Shakspeare der unsern zum Vorbild gedient haben, und diese Ausdrücke erscheinen im Munde eines gewöhnlichen Menschen beinahe überschwänglich; aber eine gerechte Würdigung wird in ihnen keineswegs nur „emphatische Deklamationen, ein leeres Pathos und Tiraden“ finden. Schiller wollte offenbar durch diese pathetischen Worte des Fischers den ungeheuren Schmerz schildern, welchen die Mißhandlung und Gefangennehmung Tell's im Volke verursachte, einen Schmerz also, der sich unmöglich in gemäßigten Worten kund geben kann. Daß sich gegen die widernatürliche Unmenschlichkeit der Tyrannei das Volk empört fühlte, das sagt uns der Dichter durch die Schmerzensausbrüche des Fischers. „Aber er, ein Mann vom Handwerk, sollte, als er das Schiff in Noth erblickt, wahrhaftig nicht am Ufer deklamiren: „Gott helf' den armen Leuten!“ sondern vielmehr selbst versuchen, ihnen auf irgend eine Weise beizuspringen.“ Nein! er durfte nicht beispringen, sonst wäre er nicht mehr jener Ruodi im Anfang des Schauspiels, welcher den Baumgarten im Sturm ebenfalls nicht retten wollte. Hier und dort zeigt er sich nicht durch Handeln, sondern nur durch seine Reden, und später (Akt 5, Scene 1) führt er noch einmal das große Wort, wo nichts mehr zu thun ist, als die verlassenen Tyrannenschlösser niederzureißen. Da stellt er sich an die Spitze des Volks und führt es zu dem leichten Werke:

„Kommt alle, kommt, legt Hand an, Männer und Weiber!
Brecht das Gerüste! Sprengt die Bogen! Reißt
Die Mauern ein! Kein Stein bleib' auf dem andern.“

Das alles stimmt vortrefflich mit einander zu einer festen Konstituirung dieses Charakters zusammen. Da es in jedem Volke eine solche zuschauende, zum Handeln träge, wortreiche Masse gibt, so hat uns Schiller diese durch den vielsprechenden Ruodi repräsentirt, und ihm die müßigen, resultatlosen wenn auch gegründeten Klagen derselben in den Mund gelegt. Ruodi ist daher den Koryphäen der Handlung entgegengesetzt, der Wortmensch den Thatmenschen, in den beiden ersten Scenen, wo er auftritt, dem Tell selbst, und in der letzten dem Walther Fürst. Als dieser die von ihm erregte Volksbewegung aufhalten will, setzt sich der Fischer, ganz in seinem Charakter, über das Ansehen eines solchen Mannes keck hinweg, als hätte er den Schweizern die Freiheit erstritten.

Zwischen die erste und letzte Scene, welche eine fortlaufende Handlung darstellen, ist die rührende Scene auf dem Edelhof zu Attinghausen gelegt. Die drei Häupter des Bundes mit Baumgarten sind um den sterbenden Greis beschäftigt, Hedwig kommt und findet hier ihren geretteten Walther wieder, bei dessen Anblick sie kaum des Schusses vergessen kann, und beklagt ihren gefangenen Mann. Der aus dem Schlummer erwachte Attinghausen vernimmt die Nachricht vom Bunde der Landleute, verheißt eine neue Zeit des Bürgerthums und prophezeit den Schweizern, wenn sie einig bleiben, sterbend eine Zukunft wachsender Größe und Herrlichkeit. Rudenz, nach welchem er sich erkundigt, erscheint nach seinem Hinscheiden, macht gemeinsame Sache mit den Eidgenossen, und vermag sie, wegen seiner heimlich geraubten Bertha bekümmert, sich mit ihm zu vereinigen, um noch vor dem Christfeste die Burgen zu erobern und der Tyrannei ein Ende zu machen. Eine große Mannigfaltigkeit von Dingen! — Da über das Verhältniß des jungen Walther zu Attinghausen gar nichts gesagt ist — dieser scheint ihn nicht einmal zu kennen — so gleicht es einer leeren Ceremonie, daß wir ihn vor dem Sterbenden knien sehen. Später aber gewinnt „dieses Haupt, wo der Apfel lag, und aus welchem die neue bessere Freiheit grünen wird," eine schöne sinnbildliche Beziehung. Hedwig's empfindsames Wehklagen über die Härte ihres Gatten, der nach dem Sohn

geschossen, welcher jetzt doch wohlerhalten in ihren Armen liegt, mag effektvoll sein, für eine Landfrau natürlich ist es nicht und auch nur gewaltsam herbeigeführt. Damit sie sich über „das rohe Herz der Männer" auslassen könne, darf sie es gar nicht wissen, daß der Knabe auch sterben mußte, wenn der Vater nicht schoß, und muß sie meinen, der Sohn sei gebunden gewesen: und die zuhörenden Männer belehren sie nicht eines Bessern, um ihrem Jammern nicht ein schnelles Ende zu machen! Sie kann sich bei ihrem engen Hausgefühl nur darüber beschweren, daß Tell den Baumgarten gerettet, der denn auch nur deßwegen da ist, um diese Klage anzuhören. Die frühere Klage erzwingt der Dichter durch eine doppelte Unwahrscheinlichkeit: Hedwig mußte wissen, ehe sie kam, wie die Sache stand, und wenn sie es nicht wußte, mußten die Wissenden, um sie zu beruhigen, es ihr sogleich sagen. Dagegen ist alles, was wir nachher von dem alten Freiherrn vernehmen, sehr bezeichnend und bedeutend. Der Dichter läßt, offenbar mit Anspielung auf die welthistorischen Umgestaltungen der jetzigen Menschheit, den Greis bei der Nachricht des Bundes der Landleute seinem Vaterlande die kommende Zeit verkünden, wo das Herrliche der Menschheit sich nicht mehr durch den Adel, sondern durch das Bürgerthum erhalten werde. Und wie bei den alten Tragikern die sterbenden Helden prophezeien, so weissagt auch der hellsehende Attinghausen die Siege, welche der erstarkte und erweiterte Bürgerbund der Schweizer über die Fürsten und Edlen davon tragen werde. Die Schlachten von Morgarten, von Laupen, von Sempach, von Näfels vergegenwärtigen sich uns und der Dichter zieht auch hierdurch, wie oben durch die Namen aus späterer Zeit, so viele Zukunft in sein Gemälde, als möglich, um es mit der größten historischen Fülle und Mannigfaltigkeit auszustatten. Der edle Freiherr selbst, welcher gerade zu der Zeit, wo „diese neue bessere Freiheit" errungen und gegründet wird, als der Letzte seines Stammes zu Grabe steigt, wird hierdurch offenbar zu einer symbolischen Figur: er stellt den Geist des abscheidenden Ritterthums dar.[1] Daß dieser Prophet der

[1] Weber a. a. O. S. 345.

Volksfreiheit und des Bürgerthums ein so volksliebender, bürgerlich gesinnter Mann ist, stimmt sehr schön zusammen. Sein Erbe Rudenz aber bestätigt sogleich durch den Bund, den er mit dem Landmann stiftet, durch die Hülfe, die er von ihm erfleht, und durch die Freundschaft, die er später mit dem heftigen Vertreter der Volkspartei, mit Melchthal, schließt, die Weissagung des Oheims, daß der Adel von seinen alten Burgen herabsteigen und dem Volke seinen Bürgereid schwören werde. Sein Thun und seine Person erhalten hierdurch ebenfalls eine sinnbildliche Bedeutung.

Und so möge uns denn die durchgreifende Bemerkung zu der folgenden Scene hinüberführen, welche die Katastrophe enthält, daß von der Rütli-Scene an die Eidgenossen in dem Grade zurückweichen, als Tell's Persönlichkeit mächtig hervortritt. Anfangs wird Tell in seiner abgesonderten Tüchtigkeit mit wenigen unauslöschlichen Zügen in unsere Seele gedrückt, aber bald gewinnt es den Anschein, als ob die Einsicht und Eintracht anderer Männer das Vaterland retten würde, und andere Gestalten reißen eine Zeit lang unser Interesse an sich. Doch die Berathung auf dem Rütli verliert dadurch unser Zutrauen, daß sie die Hauptsache dem Zufall überläßt, und jede Scene schwächt nun das Bild der Eidgenossen und malt die tief begründete Gestalt Tell's kühner aus, der nun bleibend unsere ganze Seele erfüllt, so daß alles Uebrige nur Folie und Einfassung wird, und der für sich mangelhafte und unthätige Bund den einzigen Tell nur höher emporträgt. Schon Hedwig meint (Akt 3, Scene 1), die Eidgenossen würden ihn da hinstellen, wo die meiste Gefahr sei. Daß sich dann Geßler aus der Mitte der Rebellen gerade dieses Biedermannes versichert, beweis't daß er ihn für den gefährlichsten hält. Als Tell gefangen ist, ruft sogar Stauffacher, der einsichtigste unter den Eidgenossen, aus:

„O nun ist alles, alles hin! Mit Euch
Sind wir gefesselt alle und gebunden!“

Und wie die Häupter des Bundes, ist auch der Bund selbst und die große Masse, deren Wortführer der Fischer Ruodi ist, trost- und rathlos:

> „Der Tell gefangen und der Freiherr todt!
> Erheb' die freche Stirne, Tyrannei,
> Wirf alle Scham hinweg.“ ꝛc.

Die Rütli-Beschlüsse sind gleichsam nur im stillen Hinblick auf Tell gefaßt worden, ohne Tell ist das ganze Volk gelähmt. Zwar verspricht Stauffacher (Akt 4, Scene 2), seinen Kerker aufzuthun, aber Hedwig antwortet ihm im Geiste der ganzen Dichtung:

> „Was könnt Ihr schaffen ohne ihn? — So lang
> Der Tell noch frei war, ja, da war noch Hoffnung,
> Da hatte noch die Unschuld einen Freund,
> Da hatte einen Helfer der Verfolgte,
> Euch alle rettete der Tell — Ihr alle
> Zusammen könnt nicht seine Fesseln lösen!“

Wenn dann das Triumvirat den Sterbenden mit einigem Selbstgefühl durch die Nachricht dieses Bundes tröstet, so zeigt es sich sogleich, daß er alle Selbstständigkeit verloren hat, indem er nun seine Hülfsmittel dem Rudenz zufließen läßt, und dieser, nicht der Bund für sich erobert die Festungen. Die Hauptsache aber thut Tell, und so zeigt sich das Bündniß im Rath mangelhaft, und bei der Ausführung bloß dienend. Daß nun die Eidgenossen so herabgedrückt sind, lag nothwendig in der Intension des Schauspiels, welches dem Tell den Lorbeer darreichen wollte, den der Bund nicht brechen konnte. Wir müssen es also nicht tadeln, sondern loben, daß von den Eidgenossen mehr geredet, als gehandelt wird, und werden weit davon entfernt sein, „eine jener lebendigen, Shakspear'schen Scenen“ zu vermissen, „wo das Volk selber thätig gezeigt wäre.“ Dieß würde das Schauspiel selbst vernichten, in welchem alles an die Persönlichkeit Tell's geknüpft ist. Vielmehr müssen wir die große Kunst des Meisters bewundern, daß er einestheils alle Eidgenossen zusammen dem Einen Tell unterordnete, anderntheils aber doch den Bund als eine höchst imposante Erscheinung und dessen Mitglieder als ebenbürtige Landsleute des Haupthelden darzustellen verstand. Erst als Tell nach Küßnacht zu eilt, um den Geßler zu tödten, schließt

er sich auch durch das Wort denjenigen an, welchen er sich bisher nur in stiller Gesinnung verbunden fühlte. Er läßt denen, die auf dem Rütli geschworen haben, sagen:

„Sie sollen wacker sein und gutes Muths;
Der Tell sei frei und seines Armes mächtig.“

Das aber müssen wir allerdings vermissen, daß, als Rudenz die Verbundenen wegen seiner verschwundenen Bertha auffordert, die Festungen mit ihm vor der anberaumten Zeit zu erobern, die Freunde ihm nicht unter der ausdrücklichen Erklärung beipflichten, dieß wegen der möglichst schnellen Befreiung Tell's thun zu wollen.

Die letzte Scene ist in der hohlen Gasse bei Küßnacht. Tell ist hierher auf dem kürzern Wege, den ihn des Fischers Sohn Jenni über Lowerz führte, dem Geßler zuvorgekommen, der bei Brunnen landete und über Schwytz seiner Burg bei Küßnacht zueilte. Geßler ist in die hohle Gasse hinein mit Rudolph dem Harras seinen Knechten vorgeritten, und wird durch einen Hochzeitzug, den wir schon früher über die Bühne gehen sahen und der jetzt von dem nahen, am Zuger See gelegenen Immensee mit der abgeholten Braut zurückkehrt und auf einem Seitenweg in dem Moment in die Hohlgasse tritt, als jene beiden schon in ihr sind und die Knechte noch außer ihr, von diesem seinem Gefolge abgeschnitten. Der Dichter macht sich durch diese Absonderung des Geßlers das Bittgesuch der Armgart möglich (durch die Knechte wäre sie sogleich zur Seite gedrängt worden), und kann nun auch zum fürchterlichsten Kontrast den Hochzeitzug mit dem sterbenden Tyrannen zusammen führen. Der Bräutigam ist zwar Klostermeyer (Klosterrentmeister) zu Mörlischachen, da aber dieser Ort ganz nahe bei dem Flecken Küßnacht am Vierwaldstättersee liegt, so kann die Hochzeit ganz gut, wie der Flurschütz Stüssi erzählt, in Küßnacht selbst gefeiert werden.

In allen Dramen Schiller's bereiten sich die Personen, wenn sich die Gelegenheit gibt, zu entscheidenden Handlungen durch Monologe vor: Franz Moor, als er den Plan aussinnt, seinem Vater das Leben zu verkürzen; Fiesko, als

er sich entschließt, sich zum Monarchen von Genua zu machen; König Philipp, als er sich bestimmt, den Marquis Posa in das Geheimniß seines Kummers zu ziehen; Wallenstein, als er mit sich zu Rathe geht, ob er vom Kaiser abfallen wolle; die Königin Elisabeth, als sie den Entschluß faßt, ihre Nebenbuhlerin zu vertilgen; die Jungfrau von Orleans, als sie ihr Vaterhaus zu verlassen im Begriff steht. Und es müssen diese Monologe, aus denen eine That folgt, von jenen lyrischen Selbstgesprächen, welche uns nur den leidenden Seelenzustand der dramatischen Personen hervorkehren, ganz unterschieden werden, zu welcher letztern Gattung z. B. die Klagen des Majors Ferdinand gehören, als er die erdichtete Untreue seiner Luise erfahren hat, Karl Moor's Betrachtung über die Qual des Lebens, der Jungfrau von Orleans lautes Denken und Empfinden vor dem Krönungszug, und Beatricens Selbstrede im Garten. Zu jener erstern heroischen Gattung gehört auch Tell's Monolog. Aber Tell entschließt sich nicht, sondern rechtfertigt nur seinen festen Vorsatz: daher hat der Monolog einen ruhigen, sittlich betrachtenden Gang. Es lag dem Dichter alles daran, von der That den Schein einer leidenschaftlichen Aufregung und Uebereilung zu entfernen. Was in der mächtigsten Gemüthsbewegung ergriffen war, soll die Probe des besonnenen Urtheils aushalten. Deßwegen hebt es sich im Monolog hervor, daß die durch Tell vollstreckte Bestrafung Geßler's ein Gottesurtheil ist („Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen,") daß er sich hierzu durch einen furchtbaren Eidschwur verpflichtet, daß er nur Kind und Weib vor der Wuth des Tyrannen beschützen will. Denn er hat Grund zu fürchten, daß Geßler seine Entweichung eben so grausam an seiner Familie rächen werde, als Landenberg die Flucht Melchthal's an dessen Vater. Die Gründe, warum Tell ihn tödten will, fließen also aus der Religion, aus dem ewigen Naturtrieb, aus der Nothwendigkeit seiner Lage, und er setzt in die Rechtlichkeit seiner Handlung keinen Augenblick einen Zweifel. Nichts desto weniger schaudert er vor dem Werke zurück, und so stellt sich natürlich seinem Vorhaben die harmlose Vergangenheit seines Lebens gegenüber, aus welcher ihn der

Landvogt gewaltsam zum Ungeheuern hervorgezogen. Seine Gedanken schweifen hin und her, aber von verschiedenen Seiten führt ihn alles wieder auf den jetzigen Augenblick zurück. Doch muß ihn sein Vorsatz zu sehr fesseln, als daß er sich so weitläufig, wie er es wirklich thut, in seine Vergangenheit verlieren kann. Von einer gereizten Privatrache ist nirgends eine Spur, überall zeigt sich die ehrenwertheste Gesinnung. Daß er Pfeil und Bogensehne anredet, scheint, ganz im Geiste der Homer'schen Dichtung, welche doch für die Darstellung der naiven Menschheit Muster ist, für den Alpenjäger äußerst charakteristisch zu sein, welcher die nothwendige und theure Waffe, die er immer in Händen hat, mit seinem Innern in eine freundliche Beziehung setzt und durch seine Phantasie belebt. Dagegen eignet sich die Vergleichung seines Vorhabens mit dem Geschäfte anderer Menschen, die sich hier rasch und fremd an einander vorüber treiben, mehr für einen müßigen Beschauer, und die abgemessene kontrastirende Durchführung lassen uns den Tell ganz vergessen und nur an den Dichter denken. Wir verwundern uns auch, wie der sonst so Wortkarge so breit und umständlich sprechen, und der sonst nie Reflektirende, die That, zu welcher er sich berufen fühlt, und die Rechtlichkeit derselben, von der seine Seele voll ist, so scharf und sorgfältig durch die Reflexion zerlegen kann. Die Absicht des Dichters, uns mit den Beweggründen seines Helden bekannt zu machen, und ihn hierdurch und durch die gefaßte Ruhe, mit welcher er auf sie hinblickt, vor uns zu legitimiren, tritt zu deutlich hervor. Die Dichtung spielt durch dieses an sich herrliche Selbstgespräch schon in die Moral hinüber, wo sie am Ende des Stückes leider ganz weilt. Daß Tell, nachdem er den Schuß gethan, sich dem sterbenden Geßler als den Thäter nennt: „Du kennst den Schützen, suche keinen andern!" rc. beweis't besser, als der Monolog, seine reine, hohe Ueberzeugung. Aber er konnte sich nur mit Hinblick auf die im Hintergrund stehenden Eidgenossen einer solchen unklugen Offenheit schuldig machen.

Das Folgende ist in Anlage und Ausführung so vortrefflich und so effektvoll, daß es sich selbst lobt und erklärt.

„Der Effekt, den das alles zu machen fähig ist," sagt ein Kunstverständiger, „gehört zu dem Höchsten, was sich durch theatralische Gruppirung leisten läßt." Schiller hat nur zwei Tyrannen, die Macht in Händen haben, dargestellt, den König Philipp und den Landvogt Geßler. Wie unvergleichlich aber dieser sich selbst voll besitzende, scharf lauernde, nur in der Sache rücksichtslose, aber in der Form anständige Wüthrich gezeichnet ist, wird man am besten inne, wenn man ihn mit der zerfließenden Sentimentalität des spanischen Wortdespoten vergleicht.[1] Alle seine tyrannische Veranstaltungen und Handlungen sind auf's beste motivirt, stehen unter einander in genauem Zusammenhang und gehen von Einem Grundsatz aus. Nur durch den Ungestüm und Freimuth der flehenden Armgart läßt er sich, da er verhindert ist, weiter zu reiten und sich wirklich in einer peinlichen Lage befindet, zu einer zornigen Aufwallung reizen:

„Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.
Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen
Verkündigen — Ich will" —

Aber den Willen der Eigenmacht durchschneidet der Pfeil der Freiheit. So fällt er, als das Vorbild eines respektablen Tyrannen, in einem prägnanten Moment, und damit er uns in einem mildern Lichte erscheine, hat ihm der Dichter in seinem Stallmeister, Rudolph dem Harras, einen gutmüthigen, wohlgesinnten und leutseligen Kriegsgefährten zur Seite gestellt, dessen Warnungen er wenigstens anhören muß. Dagegen ist der Flurschütz Stüssi eine Stimme aus dem niedrigen Volke (der wortreiche, vordringliche Fischer Ruodi ist als Mitglied des Bundes schon höher gestellt und nimmt sich was heraus); gesellig, gesprächig, gerad und derb. Von den beiden vordeutenden Ereignissen, die er erzählt, ist der Bergfall des Glärnisch im Kanton Glarus gut erfunden, die Tödtung des Ritterpferdes durch einen Schwarm von Hornissen ist beinahe wörtlich aus Tschudi genommen. Weber[2] hat bewiesen, daß Stüssi der Aufgabe einer komischen Figur, eines Lustigmachers nur unvollkommen entspreche.

[1] Siehe Theil 1, S. 301.

[2] Klassische Dichtungen der Deutschen, B. 1, S. 352 f.

Er entspricht ihr gar nicht! Denn Stüssi hat keine komische Faser an sich, und der trockene, grobe Spott über den Leichnam des Landvogts, als die barmherzigen Brüder kommen:

„Das Opfer liegt — die Raben steigen nieder,"

ist ein charakteristischer Ausdruck der Erbitterung ohne alle Ironie. Aber eben so weit, als Stüssi vom Spaßmacher, war Schiller von der Absicht entfernt, in ihm einen solchen darstellen zu wollen. Die barmherzigen Brüder sind, wie Weber richtig bemerkt, gewissermaßen im Sinne des griechischen Chors, am Ende des Aktes mit einem Gesange eingeführt, um die durch den Mordauftritt heftig erschütterte Seele des Zuschauers zu besänftigen und durch den Eindruck eines religiösen Anklangs zu versöhnen, was theils durch den Geist der mäßigenden Harmonie der tragischen Komposition für sich geboten, hier aber auch deßwegen nothwendig ist, damit auf die Freudenscenen des folgenden Akts ein leiser Uebergang ermittelt werde. Der erst im Jahr 1540 von dem Spanier Jean de Dieu gestiftete Orden der barmherzigen Brüder bedient sich schwarzer Kleidung und hat unter andern mildthätigen Werken auch die fromme Verpflichtung, die Leichname der Hingerichteten und der auf offener Straße Ermordeten aufzunehmen und zu bestatten. Böttiger erzählt, daß diese Erscheinung der barmherzigen Brüder bei der ersten Aufführung in Weimar mißfallen, und daß der Hof wünschte, sie möchte bei erneuten Vorstellungen ganz wegbleiben. Schiller aber habe dieß dem plumpen Ungeschick der die Brüder machenden Statisten und der schlechten Komposition des Leichengesanges zugeschrieben. Böttiger läßt dieses den Dichter in einem Briefe selbst sagen, und er will das mitgetheilte Brieffragment aus dem Original abzuschreiben Gelegenheit gehabt haben.[1] Aber wir sind mit den Lebensbeziehungen, der Handlungs- und Denkweise und dem Stile Schiller's zu genau bekannt, als daß wir diesen Brief „an eine fein fühlende und kenntnißreiche Zuschauerin, die ihm über sein Stück einige Bemerkungen zugeschrieben," für ächt halten sollten. Da wir zumal schon bei der Jungfrau von Orleans einen ähnlichen, notorisch untergeschobenen Brief kennen

[1] Böttiger in dem Taschenbuch Minerva, für 1815 S. LXX ff.

lernten,[1] müssen wir auch diesen für ein Fabrikat Böttiger's aus aufgegriffenen mündlichen Aeußerungen Schiller's ansehen. Daß es hier heißt: „Stüssi hat die Rolle des Clown (der lustigen Person) in den altenglischen Trauerspielen. Wer erinnert sich nicht wenigstens an die bekannte Kirchhofs-Scene im Hamlet?" dieß beweis't nichts über das, was der Dichter mit dieser Rolle beabsichtigte, sondern nur, daß der gelehrte Böttiger sie falsch bezog, und daß das Schreiben nicht von Schiller sein kann, der keine solche Unstatthaftigkeit aussprechen konnte.

Da der vierte Akt die Katastrophe der Haupthandlung, die an Tell geknüpft ist, enthält, so lös't sich das bisher steigernde gespannte Interesse, beinahe befriedigt, in eine frohe Theilnahme auf, und wir geben uns mit den Schweizern dem frischen Genusse der glücklich errungenen Freiheit und der Verherrlichung des Helden hin. Frau von Stael sagt, man unterdrücke diesen letzten Aufzug, den sie einen acte accessoire nennt, auf den deutschen Bühnen und der Vorhang falle im Augenblick, wo der Pfeil das Herz des Geßler durchbohre. Aber dieser Bericht ist nicht wahrer, als ihr Urtheil, daß der fünfte Akt nur eine Art Anhang oder Explikation sei, die man nicht mehr anhören könne, wenn die Hauptkatastrophe vorüber wäre, eben so wenig, als der Zuschauer den Anblick der Elisabeth aushalte, nachdem er Zeuge der letzten Augenblicke der Maria gewesen sei. Der fünfte Akt ist wenigstens mehr, als eine Zugabe zu dem Ganzen, wenn er auch nur als eine solche wirkt, indem, nach Bouterweck's Ausdruck, Tell's persönliche Angelegenheit das Interesse so überwiegend an sich zieht, daß das Gefühl gegen die Forderungen des Verstandes kategorisch entscheidet, die Handlung sei mit dem Tode Geßler's zu Ende. Denn zwei schwebende Aufgaben, das Schicksal der verschwundenen Bertha und die im vierten Akt übernommene Eroberung der Festungen in Unterwalden nebst der Vertreibung der Vögte, mußten noch erledigt und so über die Erreichung des Bundes der Freunde eine vollständige Aufklärung gegeben werden. „Dann war dem Zuschauer," wie Weber sagt [2], „um die Größe

[1] Siehe Theil 4, S. 342.
[2] Weber a. a. O., S. 334. f.

der vor ihm aufgerollten Scenen vollständig würdigen zu können, eine Beruhigung zu geben, daß die unter so schwierigen Verhältnissen durchgesetzte Befreiung des Schweizerlandes auch dauernd und für die Zukunft verbürgt bleiben werde. Dieß wird durch den im Verlauf der Handlung aufgenommenen Untergang des Königs Albrecht bewirkt, da einzig und allein dessen Herrschsucht und Ländergier aller über das Land verhängten Uebel Anlaß gewesen. Der Bericht dieses verhängnißvollen Ereignisses wird deßhalb mit einer gewissen Förmlichkeit eingeflochten und durch die Erscheinung des Reichsboten, welcher im Namen der verwittweten Königin der Eidgenossen Hülfe wider die Mörder aufbietet, in seiner verhängnißvollen Wichtigkeit gehoben. Denn die Rache, die noch dem Todten zu Theil wird, läßt uns schließen, mit welcher Schwere der Lebende seinen Zorn den abgefallenen Freiheitsfreunden würde fühlbar gemacht haben. Dagegen weis't uns die Erwählung eines neuen Reichsoberhauptes auf die Gerechtigkeit hin, welche die nothgedrungenen Anstrengungen der Waldstätte vor einem unparteiischen Richter finden werden." Drittens endlich glaubte Schiller seinen Helden auch noch vor unserm sittlichen Gefühl gegen den Vorwurf eines Meuchelmordes eigens rechtfertigen zu müssen, und dieß hat er durch die Entgegenstellung des Tell und des Kaisermörders, Johann's von Schwaben, zu erreichen geglaubt, — was die Frau von Stael eine richtige und ingeniöse Idee nennt, ungeachtet dieser Kontrast, welcher bei der Lektüre gefalle, auf dem Theater nicht reüsire.

Ehe wir genauer betrachten, wie der Dichter nach diesen Gesichtspunkten den fünften Akt erschuf, müssen wir uns, da er in demselben Begebenheiten einer spätern Zeit aufnahm, vorab über das ganze Schauspiel chronologisch zu orientiren suchen, was sich für diese mit poetischer Freiheit behandelte Stelle verſparte, nachdem ich gleich anfangs das Lokal besprochen habe.

Wir wissen, daß der erste Akt einen Tag, der zweite einen Morgen und eine Nacht, und der dritte und vierte zusammen ebenfalls einen Tag umfassen, und daß die Akte durch Zwischenzeiten getrennt sind. Da man nach der Aufforderung des Rudenz im vierten Aufzug, am Ende der zweiten Scene, so-

gleich an die Einnahme der Burgen und die Vertreibung der Vögte geht, und schon im Anfange des fünften Aufzuges bei Tagesanbruch auf allen Bergen die versprochenen Signalfeuer des Sieges leuchten, so muß dieser letzte Akt, der ebenfalls einen Tag einnimmt, bald auf Geßler's Tod folgen. Ein Tag für die Eroberung des Sarner Schlosses muß wenigstens dazwischen liegen, und da Tell vor dem Tag des fünften Akts von Küßnacht nach Bürglen zurückgekehrt sein konnte, er aber im Schauspiel in diesem erst heimkommt, so muß angenommen werden, daß er sich, wie auch Tschudi sagt, so lange sonstwo verborgen hielt. Nun eröffnet sich die ganze Handlung am 28. Oktober, denn Ruodi sagt in der ersten Scene des Stücks: „Es ist heut Simons und Judä, da ras't der See und will sein Opfer haben.“ Sie spielt also in vier auseinander liegenden Tagen am Ende Oktober und im November, und zwar des Jahres 1307, denn in diesem Jahr wurde der Bund gestiftet und Geßler am 18. November erschossen. Es wurden aber die Burg Sarnen und der Roßberg nach Tschudi und Müller am ersten Tag des neuen Jahres 1308, nach Etterlin am Christfest („am Tag des Herrn“) 1307 eingenommen, und der Angabe des letztern Schriftstellers gemäß läßt Schiller die Schweizer auf dem Rütli ihren Beschluß fassen. Aber diesen Termin warten, wie gesagt, die Verbündeten im Schauspiel nicht ab, sondern Schiller, welcher die Eroberung der Burgen unmittelbar auf Tell's That folgen läßt, faßt die Befreiung aller drei Kantone in Einen Moment zusammen. Er geht in dieser dichterischen Freiheit, die Ereignisse zu verfrühen, noch weiter. Die Ermordung des Königs Albrecht durch seinen Neffen, Johann von Schwaben, fällt geschichtlich erst auf den ersten Mai 1308, wird aber vom Dichter, damit im Drama den Schweizern die Dauer ihrer errungenen Freiheit verbürgt und Tell dem Johann von Schwaben gegenüber erhoben werden kann, als gleichzeitig mit der dramatischen Handlung angenommen. Denn Stauffacher erzählt die Ermordung Albrechts bei Bruck im Kanton Aargau in der ersten Scene des fünften Akts, und es werden doch auch einige Tage verstrichen sein, ehe der „glaubenwerthe Mann, Johannes Müller“ diese Nachricht von Schaffhausen nach den alten Kantonen gebracht hat.

Durch diese Zeitverschiebungen hat Schiller allen Inhalt des fünften Akts gewonnen.

Beiläufig mache ich hierbei noch die Bemerkung, daß das Schauspiel sich überall über die ungünstige späte Jahreszeit, in welcher es spielt, hinwegsetzt, und thut, als ob die Handlung im Sommer oder Herbst wäre. Die Hedwig ist mit ihrer häuslichen Arbeit vor der Wohnung beschäftigt (Akt 3, Scene 1); es blitzt und donnert (Akt 4, Scene 1); der Adel, sogar eine Dame belustigt sich mit der Falkenjagd, und, was am meisten auffällt, Geßler pflückt, im November, einen Apfel von einem über ihm herhangenden Baumzweige. Wenn endlich durch mannigfache, prachtvolle Dekorationen dem Zuschauer sich das Schweizerland in seiner Herrlichkeit versinnlichen soll, können keine Winterlandschaften vor ihn hingestellt werden.

Die erste Scene des fünften Akts zeigt uns das sich frei fühlende Volk, wie es sich sogleich über die todten Werkzeuge der Tyrannei hermacht, nicht wie es sein soll, sondern wie es allenthalben wirklich ist. Daß es dabei mit einer gewissen ungestümen Turbulenz hergeht, liegt in der Natur der Sache, und wenn die Geschichte von solchen Auftritten schwiege, würde die Geschichte hier eben durch die Dichtkunst ergänzt. Daß aber bei dieser Volksbewegung die Hauptrolle dem Großsprecher Ruodi ertheilt ist, ist eben so charakteristisch, als daß gerade der Steinmetz und seine Gesellen, welche die Veste Zwing Uri mit Ingrimm aufführten, jetzt beim Niederreißen zuerst Hand anlegen. Wie der Aufbau der Burg ein Symbol der Tyrannei ist, so ist ihre Niederreißung das Gegenbild der wieder erlangten Freiheit. Der bedenkliche Greis Walther Fürst bringt, um das Volk zurückzuhalten, den schwachen und deßwegen unwirksamen Grund vor, daß man erst Boten von Unterwalden abwarten müsse. Seiner Vorsicht ist nicht genug, was Rudenz ihm und Stauffachern ausdrücklich sagten (Akt 4, Scene 2 am Ende), daß der Berge Feuerzeichen die Botschaft des Sieges sein sollten. Der sogleich auftretende Melchthal erzählt dann die Einnahme des Sarner Schlosses und des Roßbergs, die Rettung der Bertha, die Flucht des Landvogts Landenberg über den Brünig — nach der Geschichte floh er über Alpnach, also

in nördlicher Richtung [1], — und wie er von ihm sei eingeholt, aber durch die Fürsprache des geblendeten Vaters sei am Leben erhalten worden. Daß diese Ereignisse nicht unmittelbar dramatisch dargestellt werden, und daß überhaupt im ganzen Drama und so auch in der letzten Scene, wo Tell nicht mehr handelnd auftreten kann, von den Verbündeten nur gesprochen, aber vor unsern Augen nichts gethan wird, das kann nicht getadelt, sondern muß als nothwendig erkannt werden. Nur Tell's That durften wir schauen, die Handlungen der Uebrigen durften wir nur aus der Ferne hören, und in ihren glücklichen Folgen sehen. Durch dieses weise Kunstverfahren gewann der Dichter den doppelten Vortheil, daß der Hauptheld nicht verdunkelt ist und die Andern doch nicht unbedeutend erscheinen. Hätte er im fünften Akt die Eidgenossen die Burgen vor unsern Augen erobern lassen, so würde er Tell's That zurückgedrängt und somit die Haupttendenz des Schauspiels beeinträchtigt oder aufgehoben haben. Wenn nun im Verfolg dieses von dem Glücke selbst gegebenen und aus dem Stegreif gefeierten Freiheitsfestes von Mädchen der Hut auf einer Stange gebracht wird, und Walther Fürst ihn aufbewahrt wissen will:

„Der Tyrannei mußt' er zum Werkzeug dienen;
Er soll der Freiheit ewig Zeichen sein!“

so finden diese Worte nicht nur in der Bemerkung Müller's, daß der Hut schon bei den Römern das Sinnbild der Freiheit war, ihre Erklärung, sondern, aus dem Gedankengang des Dichters heraus, besonders auch in den Piccolomini (Akt 4, Scene 5):

„Des Menschen Zierrath ist der Hut, denn wer
Den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern
Und Königen, der ist kein Mann von Freiheit.“

Als darauf Walther Fürst seine Besorgniß ausspricht, der König werde den Tod seines Landvogts rächen und den Vertriebenen mit Gewalt zurückführen, da tritt auch sogleich Stauffacher mit der Nachricht auf, daß der König Albrecht ermor-

[1] Meyer a. a. O., S. 42; und Weber a. a. O., S. 460.

det und der Graf von Luxemburg als sein Nachfolger schon bezeichnet sei, und die Landleute haben kaum Zeit, sich über diese Heilskunde zu freuen, als schon der von der verwittweten Königin Elisabeth geschickte Reichsbote mit der Bitte an die Waldstätte kommt, den Mördern keinen Vorschub zu leisten. Aber nicht nur mit Meisterhand ist das eingeführt, sondern auch alles mit musterhafter Treue aus Tschudi genommen, auf den ich nur verweisen kann [1]. Durch diese sorgfältige Quellenbenutzung hat Schiller eine solche Mannigfaltigkeit und Fülle von realen Dingen in seinen Tell verwebt, daß sich ein Aehnliches nur noch in seinem Wallenstein findet. Durch diese historische Treue und Lebendigkeit ließ sich wohl auch Schlegel bestimmen, dieses Schauspiel allen andern seines Verfassers vorzuziehen, und es möge mir erlaubt sein, Schlegel's günstiges Urtheil hier einzurücken: „Das letzte von Schiller's Werken, Wilhelm Tell, ist meines Erachtens auch das vortrefflichste. Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich, und bei Schiller's Unbekanntschaft mit der schweizer'schen Natur und Landessitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es ist wahr, daß er hierin an des unsterblichen Johannes Müller sprechenden Gemälden [2] eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angesicht von Tell's Kapelle, am Ufer des Vierwaldstättersee's unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient, zur halbtausendjährigen Feier der Gründung der schweizer'schen Freiheit aufgeführt zu werden“ [3]. Goethe sagt bezeichnend [4], der Tell sei so recht aus dem frischen Ganzen heraus. Unzählige Einzelnheiten gleichsam zu Einer organischen Seele in einander zu fügen, und das reale Leben zugleich zu schonen und poetisch zu verklären, wer verstand das besser als Schiller?

Und so möge uns die zweite Scene sogleich in Tell's Hausflur führen, wohin in den Kreis der Mutter und ihrer

[1] Meyer a. a. O., S. 17. ff.
[2] Die Hauptquelle war Schlegeln unbekannt.
[3] Dramatische Vorlesungen, Th. 3, S. 414.
[4] Briefwechsel mit Zelter, Th. 1, S. 100.

Kinder an das gastlich lodernde Feuer des Herdes der als Mönch verkleidete Königsmörder tritt und auch bald Tell zurückkommt. Man muß es gestehen, die Erscheinung Johann's von Schwaben, im alten Chronikenstil Johannes Parricida genannt, ist durch schon früher schicklich eingeflochtene Erwähnungen und durch die unmittelbar vorhergehende Erzählung des Stauffacher hinreichend vorbereitet, und daß aus der Höhe des Kaisers, woher den Landleuten alles Unheil kam, in ihren niedrigen Kreis diese zum voraus bezeichnete Gestalt hülfeflehend eintritt, ist bedeutsam genug. Auch hat der unvergleichliche Dichter dieser Scene alle Schönheiten abgewonnen, die möglicher Weise in ihr lagen. So ist das, daß es der Hedwig in der Nähe des angeblichen Mönches graut, wie im Faust der Gretchen, als Mephistopheles eintritt, ein sehr feiner charakteristischer Zug dieses Gefühlsweibes [1], deren Ahnungen wir auch schon früher sich bestätigen sahen; und die so vortrefflich eingewobene Beschreibung der Gotthardsstraße [2] gehört zu dem Großartigsten der ganzen Dichtung. Es ist, als wenn der Dichter uns mit der vollsten Ladung des erhabenen Natureindruckes entlassen wollte, den das Werk auf uns macht. Auch bewährt sich bei dieser Gelegenheit von neuem, durch menschliche Theilnahme und Frömmigkeit, die durchgängige Gesundheit und Tüchtigkeit von Tell's Charakter. Aber einmal verliert Schiller durch diese Einführung des Johann von Schwaben den Vortheil, welcher der Dichtung so sehr zu statten gekommen wäre, daß nun die Ermordung Albrechts nicht mehr als die göttliche Strafe seiner Ländergier, sondern als das Werk der gemeinen Ehrsucht erscheint. Aber der Haupttadel trifft diese Scene, weil sie auf einem moralischen Zweck, einer partikulären Rücksicht beruht, die an sich unpoetisch, aber hier vollends ganz verfehlt ist. Schon Bouterweck sagt: „Hier verwechselte Schiller das moralische Interesse mit dem ästhetischen. Wenn unser Gefühl mit der That des Tell, erst nachdem sie geschehen, durch Konfrontation derselben mit dem Verbrechen des Johann von Schwaben versöhnt werden müßte, wäre sie

[1] Vergl. Weber a. a. O., S. 464.

[2] Die topographischen Erläuterungen findet man bei Meyer S. 44 f. und Weber, S. 465. ff.

überhaupt keiner dramatischen Darstellung werth" [1]. Der Dichter hat den Helden die That mit solcher innern Sicherheit und unter solchen Bedrängnissen vollziehen lassen, daß wir vollkommen befriedigt sind, und diese schlimme Zusammenstellung nur Zweifel in uns erregt, ob unser Gefühl auch Recht habe. Man sieht wohl, wie der Monolog den Tell vor der That, so sollte ihn auch diese Entgegenstellung nach der That in der größesten Gewissensruhe zeigen. Aber der Dichter hätte ihm nicht mehr schaden können, als daß er auch nur den Gedanken, daß er ein Verbrecher sein könne, mit ihm in Verbindung bringt, und seinen Heros vor den Richterstuhl unserer bürgerlichen Moral stellt. Denn entlassen wir ihn auch als unschuldig, so hat er doch einmal seine Würde verloren, und uns ist der große, ganze, freie Eindruck der Dichtung durch unser penibles Richtergeschäft verdorben. Daher sind uns schon die diese Vergleichung einleitenden kläglichen Worte der Hedwig, womit sie ihren Mann empfängt, unausstehlich:

„Wie — wie kommst du mir wieder? — Diese Hand
— Darf ich sie fassen? — Diese Hand — O Gott!"

Konnte nur einmal der Gedanke des Meuchelmords ihre Seele beflecken, so war sie Tell's für immer unwürdig. Dieser apologetische Mißgriff hauptsächlich hat auch Solgern verleitet, über das ganze Stück den Stab zu brechen. „Die Absicht des Dichters," sagt dieser Kritiker, „war hier offenbar auf das Historische gerichtet, wozu ihm Shakspeare, wie zu dem Schicksal im Wallenstein die Bekanntschaft mit den Alten, den Anlaß gegeben haben mochte. Der Anfang des Tell hat auch einen raschen Fortschritt, und man fühlt sich mit Zufriedenheit im historischen Elemente. Aber nun kommt wieder die Sehnsucht nach dem Idealen in den Beiwerken und der Liebesgeschichte, und was noch weit schlimmer ist, eine alles verwirrende skeptische Ansicht der That des Helden, die zuletzt durch den ganz willkührlich herbeigeführten Kontrast mit dem Johannes Parricida durchschnitten werden soll. Dadurch schwindet der dramatische Sinn gänzlich, und das Stück wird,

[1] Allgemeine Literaturzeitung 1808. Nr. 113.

nach meiner Meinung, zu einem der schwächsten." Auch Goethe im Gespräche mit Eckermann spricht von diesem Fehler — doch bezeichnet der letztere die gerügte Fehlerhaftigkeit unrichtig. Sie liegt nicht im Charakter des Tell [1], sondern in der Intension des Dichters. „Wir redeten auch über den Schluß des Tell," erzählt Eckermann [2], „und ich gab mein Verwundern zu erkennen, wie Schiller den Fehler habe machen können, seinen Helden durch das unedle Benehmen gegen den flüchtigen Herzog von Schwaben so herabsinken zu lassen, indem er über diesen ein so hartes Gericht hält, während er sich selbst mit seiner eigenen That brüstet. Es ist kaum begreiflich, sagte Goethe, allein Schiller war dem Einfluß von Frauen unterworfen, wie Andere auch; und wenn er in diesem Fall so fehlen konnte, so geschah es mehr aus solchen Einwirkungen, als aus seiner eigenen guten Natur." Dagegen berichtet Böttiger, man habe schon bei der ersten Aufführung in Weimar geglaubt, Schiller habe dem damals herrschenden Zeitgeiste durch diese Scene, welche allerdings manchen gerechten Tadel darbiete, ein Sühnopfer bringen wollen; aber diese Meinung habe den Dichter sehr unmuthig gemacht, und er habe den fünften Akt überhaupt für unerläßlich und nothwendig gehalten, und, wie immer, eine ganze Reihe treffender Gründe anzuführen gewußt [3]. Die Sache verhält sich folgender Maßen. Früher ist allenthalben die Erhebung der Schweizer und die That Tell's von dem modernen Revolutionswesen auf's bestimmteste und ganz unterschieden, und in dieser Scene ist „die gerechte Nothwehr eines Vaters, welcher der Kinder liebes Haupt vertheidigt, des Herdes Heiligthum beschützt, sein Theuerstes schirmt, das Schrecklichste, das Letzte von den Seinen abwehrt, die heilige Natur rächt" — dieser ganze Inhalt ist einer aus bloßer blinder Privatrache verübten Mordthat entgegengesetzt. So ist also Tell's That nach beiden Seiten, sowohl der Politik, als des Privatrechts, als sittlich berechtigt dargestellt. Sie

[1] Auch Schwab (Schiller's Leben S. 740.) spricht von „der Roheit Tell's gegen den Parricida!"

[2] Gespräche mit Goethe, Thl. 2, S. 315.

[3] Taschenbuch Minerva für 1815, S. LXXIII.

kann weder mit der politischen Schwärmerei unserer Zeit noch mit Privatleidenschaft verwechselt werden. Die erste Rechtfertigung zieht sich durch das ganze Stück, die zweite hat Schiller sich ausdrücklich für die vorletzte Scene aufgespart. Also auch in ihrem letzten Werke hatte sich Schiller's Dichtung noch nicht von sittlich-politischen Rücksichten losgerissen, um so mehr. da sie sich hier zum ersten Mal seit so langer Zeit wieder mit den großen Zeit-Ideen und mit Fragen in Berührung setzte, welche durch die Gräuel der französischen Revolution an Ansehen verloren hatten und deren dramatische Ausprägung dem Verfasser sehr verdacht werden konnte.

Sogar Stauffacher, der einsichtsvollste und thätigste unter den Eidgenossen, nennt Tell den Stifter der Freiheit und den Retter Aller, und auf seinen Rath wollen die Landleute nach Bürglen, wo sie ihm im letzten Auftritt ein Lebehoch zujauchzen. So schließt der Dichter gleichsam mit der Versicherung, daß Tell den Mittelpunkt der Handlung bilde. Dieser opernartige Abschluß wird noch mehr dadurch geschwächt, daß Rudenz und Bertha zuletzt noch in den Vordergrund treten, indem sie sich vor den versammelten Eidgenossen ihre Hände reichen, „gleichsam als wären diese vaterländischen Anstrengungen nur geschehen, um ein liebendes Paar zusammenzugeben“ [1]. Doch tritt Rudenz selbst sogleich wieder in's Allgemeine, indem er seine Knechte für frei erklärt. Das ist ein Akt des zum Volke sich neigenden Adels, wie Attinghausen es geweissagt, und zugleich die einzige politische Neuerung im Stücke. Denn sonst wird nur der alte Zustand gerettet.

Nachdem wir nun bisher gleichsam die Insel unseres Schauspiels durchreis't und von jeder Anhöhe einen Blick in die Umgegend geworfen haben, sind wir im Stande, die poetische Himmelsgegend zu bestimmen, unter welcher sie liegt, und ihre Gestalt, Größe und sonstige Verhältnisse anzugeben.

Wie die köstliche Frucht nur Erzeugniß des organisirenden Triebes im Baume, so ist das herrliche Kunstwerk nur Gebilde der Denkweise seines Verfassers, und alles was dieser von außen her entlehnt, ist nur rohes Element für sein Gestalten.

[1] Weber a. a. O., S. 329 und S. 470.

Welches ist denn die Schiller's Seele inwohnende Idee, die seinem Tell Form und Leben gab? Er nennt sie uns selbst in dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung [1]. Hier theilt er die Poesie nach der herrschenden Empfindungsweise ein, und heißt Idylle die Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit. Ihr Zweck sei, den Menschen in einem Zustande des Friedens mit sich selbst und von Außen darzustellen. Ein solcher Zustand finde nun vor dem Anfange der Kultur statt, und daher hätten die Dichter den Schauplatz der Idylle aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens in das kindliche Alter der Menschheit, in den einfachen Hirtenstand gelegt. Da aber dieser Zustand der Harmonie das letzte Ziel der Kultur ist, so nimmt er eine zweite Idylle an, welche uns den Menschen im glücklichen Besitz des Ideals darstellt. Doch Letzteres geht uns hier weiter nichts an, denn Schiller gründete seinen Wilhelm Tell auf jene naturgetreue, naive Hirtenidylle, wie er sie in obiger Schrift bezeichnet. Das Drama stellt uns eine Hirtenwelt ursprünglicher Menschheit dar, welche einerseits durch den stammverwandten Adel abgeschlossen, andererseits durch einen ländersüchtigen Fürsten angefochten wird, und setzt ihre Unschuld überall mit den Uebeln der Kultur und ihren Aufstand mit der modernen Revolutionssucht in einen leisen Kontrast. Aus dem Verhältniß zu jener Ländersucht entsteht ein Konflickt, wodurch der äußere Friede des Naturvolks gestört wird, und die Idylle tragische Momente gewinnt. Wie dieses ächte Naturvolk durch die Kraft eines Einzelnen unter der Mitwirkung Aller bei gutem Glück sich von dem heterogenen Elemente reinigte und zum erhöhten Genuß seines frühern unabhängigen Lebens zurückkehrte, das zeigt die Dichtung. Und von diesem Standpunkt aus muß alles aufgefaßt und erklärt werden.

Schiller charakterisirt sein Naturvolk, indem er den Melchthal die Alpenbewohner, die er besuchte, folgender Maßen schildern läßt (Akt 2, Scene 2):

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1248 ff. (Oktavausg. B. 12. S. 277. ff.); vergl. Theil 3, S. 70. f.

„Entrüstet fand ich diese graden Seelen
Ob dem gewaltsam neuen Regiment:
Denn so wie ihre Alpen fort und fort
Dieselben Kräuter nähren, ihre Brunnen
Gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde
Den gleichen Strich unwandelbar befolgen;
So hat die alte Sitte hier vom Ahn
Zum Enkel unverändert fort bestanden.
Nicht tragen sie verwegne Neuerung
In altgewohnten gleichen Gang des Lebens.“

Meyer verweis't in seiner gründlichen Erläuterung dieser Stelle [1] auf einen Ausspruch Müller's: „Das Schweizer-Volk hat gewisse althergebrachte, eingepflanzte Grundsätze. Alles Neue ist verhaßt, weil in dem einförmigen Leben der Hirten jeder Tag demselben Tag des vorigen und folgenden Jahres gleich ist.“ So übereinstimmend dieß ist, so ordnete sich dem Dichter sein Schweizervolk doch unter einen höhern, schärfern Gesichtspunkt. Er faßte es in dem Spiegel seiner Weltanschauung auf, und wie treu und gewissenhaft er auch die Wirklichkeit kopirte, so hauchte er doch aus sich seinem Gemälde das Leben und die Seele ein. In dem schon im Jahr 1795 verfaßten unschätzbaren Gedicht, der Spaziergang, legt er uns vier Entwickelungsstufen des Menschen dar, je nachdem der Mensch mit der Natur verschmolzen ist, oder sie beherrscht, ohne mit ihr im Zwiespalt zu sein, oder sie gänzlich verläugnet oder endlich mit Freiheit wieder zu ihr zurückkehrt. Jenen ersten Zustand hat Schiller in seinen Schweizer Landleuten dramatisch geschildert, und die ausgehobene Stelle findet sich ihrem Inhalt nach schon im Spaziergang, wo der idyllische erste Naturstand des Menschen so geschildert wird:

„Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
Seine Felder umruh'n friedlich sein ländliches Dach,
Traulich rankt sich die Reb' empor an dem niedrigen Fenster,
Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum.
Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
Theilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz.
Deine Wünsche beschränkt der Ernten ruhiger Kreislauf,
Wie dein Tagewerk, gleich, windet dein Leben sich ab!“ [2]

[1] Meyer a. a. O., S. 31.
[2] Die Erklärung, Theil 4, S. 81.

In diesem scharf umgrenzten ursprünglichen Naturzustand, besonders im Gegensatz mit der dritten der eben genannten Perioden, wo der Mensch von der Natur abgeirrt ist, weilt und lebt diese dramatische Idylle. Darnach sind alle Züge gewählt, alle Farben aufgetragen, alle Gestalten gruppirt, und Schiller hat hier nur, in Uebereinstimmung mit der Geschichte, welche der Genius immer enträthselt, wenn er aus sich schöpft, diese Grundansicht, in erstaunlich treu wiedergegebene Ort-, Zeit- und Volksbedingungen eingewebt, und so weiter ausgeführt. Die dargestellten Landleute sind noch nicht zur „Freiheit" d. h. zur sittlichen Selbstbestimmung aus Vernunftideen, erwacht, sondern sie thun im Ganzen instinktmäßig das Rechte. Sie wollen nur ihre althergebrachten Lebensgewöhnungen festhalten, aber vertheidigen durchaus nicht, im Sinne der neuern Volksaufstände, Ideen. Sie denken nicht daran, nach Schiller's Ausdruck im dritten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, den Naturstaat in einen Vernunftstaat zu verwandeln, wornach der Sohn der Kultur bald sanft umbildend, bald wild umstürzend trachtet, sondern sie wollen im Gegentheil nur ihren Naturstand bewahren und gegen die fremde Unnatur sicher stellen. Das ist an hundert Stellen gesagt und wird überall wiederholt, daß die Schweizer nur ein uraltes Bündniß von der Väter Zeit erneuen, daß sie nur die ererbten Rechte bewahren wollen. Es soll beim Alten bleiben, und weit entfernt, neuerungssüchtig zu sein, wehren sie gerade das Neue ab, was dem Gewohnheitsmenschen, auch wenn es ihn nicht verletzt, doch immer unbequem und verdächtig ist. Dann sind die Berathschlagungen der Schweizer, wie aller naiven Völker, schwach, und wenig wirksam. Der Moment, der Zufall thut alles, und die Verabredung weicht den Umständen. Von den Beschlüssen auf dem Rütli kommt doch nur die Ersteigung des Roßberg, und zwar vor dem festgesetzten Termin, in Ausführung; die Einnahme des Sarner Schlosses hat der Dichter sehr weise dem Rudenz übertragen. Denn bei kindlichen Völkern geht alles von Einzelnen aus. Der Rath selbst besteht, wie bei Homer, den Melchthal ausgenommen, aus betagten Männern, aber die Landleute und ihre Oberhäupter gestehen selbst die Unbedeutend-

heit ihrer Beschlüsse dadurch ein, daß sie einstimmig den Tell als den Retter anerkennen. Endlich mache ich noch darauf aufmerksam, daß es, ganz im Geiste kindlicher Menschen, nicht die Verletzung allgemeiner politischer Rechte, sondern die Kränkung von Privatrechten, die unmenschliche Behandlung von Individuen ist, was das Volk endlich empört. Daher hat Schiller nicht allein die geschichtlichen Unbilden gegen Einzelne, die Buhlerei des Wolfenschießen, die Bedrohung Stauffacher's durch Geßler, die Blendung des alten Melchthal, die Grausamkeit gegen Tell beibehalten und in den Vordergrund gestellt, sondern sie auch durch selbsterdachte, die Vermögensberaubung des geblendeten Melchthal, die Entführung der Bertha, die Mißhandlung der Armgart (Akt 4, Scene 3) vermehrt. Diese Privatbeleidigungen drängen das Volk, auch über das Allgemeine nachzudenken, und rufen ihm die ererbten politischen Rechte in's Gedächtniß zurück. Daher stimmen auf dem Rütli alle in den Grundsatz ein: „Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder." Die Vögte greifen die tiefste Wurzel, womit der Einzelne mit dem Ganzen zusammenhängt, die Familien, an, und so empören sie durch die menschliche Natur endlich auch das ganze Volk gegen sich.

Diese gerechte, nothgedrungene Vertheidigung des alten gesellschaftlichen Zustandes gegen die frechen Gräuel der Herrschsucht hat Schiller, wie gesagt, überall so viel als möglich, dem modernen, aus Ideen entspringenden Umwälzungsgeiste entgegengesetzt, und hierdurch die Selbstbefreiung der Schweizer von dem neuern Revolutionswesen ganz geschieden. Beide liegen auch in durchaus getrennten Gebieten, obgleich die Freiheit, welche verhaßten Zwang abwehrt, mit der, welche das Bessere realisiren will, im tiefsten Grunde gleich ist. Freilich also kehrte Schiller's kosmopolitische, und man darf wohl sagen, republikanische Denkart hier dichterisch wieder zu den großen Ideen der Freiheit zurück, aber zu der Freiheit in einer andern Richtung und Form, als er dieselbe in den Räubern, im Fiesko und in Kabale und Liebe negirend, und im Don Karlos konstituirend ausgeprägt hatte. Denn in all diesen Jugenddramen soll das Bestehende umgestoßen, hier soll es erhalten werden. Die Freiheit hat hier also ein ent-

gegengesetztes Geschäft. Es soll hier nicht, wie in den Räubern, eine verdorbene Welt zertrümmert, nicht wie im Fiesko die alte Staatsform abgeschafft, nicht, wie in Kabale und Liebe der bevorrechtete Stand des Adels bekämpft, nicht, wie im Don Karlos, ein neuer Zustand der Menschheit begründet, und, wollen wir sogleich weiter unterscheiden, nicht, wie im Wallenstein, ein Land seinem rechtmäßigen Besitzer entrissen, nicht, wie in Maria Stuart, eine unglückliche Königin durch ihre Nebenbuhlerin vernichtet, nicht, wie in der Johanna, eine alte Dynastie wieder eingesetzt, und nicht endlich, wie in der Braut von Messina, ein verschuldetes Geschlecht durch das Schicksal gestürzt werden, sondern es soll ein angefochtener harmloser bestehender Zustand bleiben nach wie vor. Vom Politisiren kommt daher bei diesen Landleuten nichts vor. Sie gehen nicht vom Ideal aus, sondern ihr Blick ist ganz auf das wirklich Bestehende beschränkt. Ueber das individuelle Bedürfniß, über die unmittelbare Stimme der menschlichen Natur werden sie zum Allgemeinen und Ganzen nur durch die Noth emporgehoben. Weil der Mensch im Staatsbürger, und nicht weil der Staatsbürger im Menschen verletzt ist, verbinden sich die Wohlgesinnten und widersetzen sich die Entschlossenen.

Schauspiele in dem sittlich-politischen Geiste der ersten Periode hat Schiller in der dritten durchaus nicht mehr gedichtet. In den Jugendstücken ist es eine Tugend, das Bestehende nicht zu achten, im Tell liegt die Tugend gerade in der Achtung des Bestehenden. Das Mittelglied bildet der Wallenstein, wo die Nichtachtung des Bestehenden eine Schuld ist. Wallenstein verräth seinen Kaiser, die Eidgenossen verehren die kaiserliche Majestät noch in ihrem Unterdrücker. Hiedurch schließt sich Wilhelm Tell sogar an die Jungfrau von Orleans und an die Braut von Messina, wo die Fürstengewalt ebenfalls heilig gehalten wird. Die Maria Stuart liegt am meisten außerhalb dieses sittlich-politischen Weges. Vielleicht erkennt man diesen ganz verschiedenen, eigenthümlichen politischen Geist unseres Schauspiels am deutlichsten, wenn man die Reden der Männer auf dem Rütli mit jener Scene in der ersten Bearbeitung des Don Karlos zusammen-

hält, wo die Freunde eine Verbrüderung stiften, die Posa selbst ein schönes Hirngespinnst nennt. [1] Im Don Karlos hat Schiller das Ideal auf's höchste gesteigert, in Wilhelm Tell hat er die Natur am reinsten ergriffen — aber eine Natur, welche **vor** den Wirren der Civilisation liegt, und diese allenthalben beschämt.

Unter diesen Gesichtspunkt und in diesen Gegensatz stellt Schiller selbst in den, **Wilhelm Tell** überschriebenen Stanzen, mit welchen er das Exemplar seiner dramatischen Dichtung begleitete, das er seinem Freunde, [2] dem damaligen Churfürsten Erzkanzler Dalberg, am 25. April 1804 übersandte, die Sache der Schweizer und sein Schauspiel. In der ersten Strophe wird der, Parteien und Kriege erregende und mit schamloser Frechheit die Religion und Sittlichkeit untergrabende Revolutionsgeist kurz geschildert; und in der zweiten macht das, einen unwürdigen Zwang abwerfende fromme Hirtenvolk das Gegenbild, von dem besonders gerühmt wird, daß es selbst im Siege, obgleich voll gerechten Zorns, die Menschlichkeit noch geehrt habe. Dieser Zug findet sich im Schauspiel durchweg bestätigt. „Sprecht nicht von Rache," ruft Stauffacher dem Melchthal zu, „nicht Geschehnes rächen, gedrohtem Uebel wollen wir begegnen." Die Vögte wollen sie mit ihren Knechten verjagen und die festen Schlösser brechen, „doch wenn es sein mag, ohne Blut," damit der Kaiser staatsklug vielleicht seinen Zorn besiege, wenn er sie in ihren Schranken bleiben sehe:

> „Denn bill'ge Furcht erwecket sich ein Volk,
> Das mit dem Schwerte in der Faust sich **mäßigt**."

Als Melchthal erzählt, daß er den Landenberg, über dem schon das Schwert geschwungen war, (so viel verlangte die empörte Kindesliebe) verschont habe, antwortete Walther Fürst: „Wohl Euch, daß Ihr den reinen Sieg mit Blute nicht geschändet."

[1] Siehe die von mir herausgegebenen Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta 1840) B. 2, S. 77 f.

[2] Siehe Theil 2, S 151 f.

Daß aber die Freiheit, welche der kindliche Sohn des Gebirges, und welche der beunruhigte Zögling der Stadt will, im Grunde eine und dieselbe ist, auch das ist im Schauspiel ausgeprägt. Ich erinnere nur an jene im Sinne der Weltfreiheit gedichteten Worte, die Stauffacher spricht (Akt 2, Scene 2):

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Muthes in den Himmel,
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen, unveräußerlich
Und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst" rc.

Einerseits verlangte nämlich der naive Schweizercharakter eine Herabstimmung des Idealen zum Tone schlichter Natürlichkeit, und diesen Ton hat der Dichter herrlich getroffen. Andererseits aber hat er seine eigene, immer zum Idealen emporstrebende Natur eben so wenig verläugnen können, sondern sie in sein Naturgemälde einfließen lassen. Diese wunderbar schöne Verschmelzung des Charakteristischen heterogener Naturen, bemerkt ein Kritiker, ist gleichsam die poetische Seele des Wilhelm Tell und etwas ganz Neues in unserer Literatur. Hätte er diesen eigenthümlichen Geist nur nicht auch noch abgesondert in den Charakteren des Rudenz, der Bertha, der Hedwig und zum Theil auch des Attinghausen verkörpert!

Durch eine andere Grundeigenschaft schließt sich unser Schauspiel wieder eng an Schiller's frühere Stücke an, und steht in bestimmtem Gegensatz mit allen andern Tragödien der dritten Periode. Das Schweizergemälde ruht ganz und gar auf natürlich menschlichem, und durchaus nicht auf dem religiösen Boden des Schicksals oder der göttlichen Einwirkung. Keine überirdische Macht und kein göttlicher Weltplan, sondern große Gedanken und Ueberzeugungen stehen im Hintergrunde, und durch die Prophezeiungen des Attinghausen, die sein Erbe Rudenz nach seinem Hinscheiden sogleich symbolisch erfüllt, sind die Schicksale des Hirtenvolks an die größten Ereignisse der Universalgeschichte angeknüpft. So ist eine weite

Perspektive gegeben, welche aber nicht über das Erdenleben hinausgeht. Aus dem Genre des antiken Schicksals und des christlich-religiösen Elements ist Schiller hier ganz herausgetreten, und hat, wie als Jüngling, im modernen Stil gedichtet. Die Handlung selbst ist nicht durch ein überirdisches Princip, sondern nur durch menschliche Antriebe und natürliche Vorfälle motivirt. Wenn Tell sagt, er sei durch Gottes gnädige Fürsehung dem Sturm entkommen, und der Fischer beistimmt, daß Gott ein sichtbar Wunder an ihm gethan habe (Akt 4, Scene 1), so ist das nur der Ausspruch einer frommen Gemüthsbewegung. Derselbe Fischer ruft vorher in den Sturm hinein:

„O Unvernunft des blinden Elements!
Mußt du, um Einen Schuldigen zu treffen,
Das Schiff mit sammt dem Steuermann verderben!“

Stüssi meint:

„Wär'n gute Leute auf dem Schiff gewesen,
In Grund gesunken wär's mit Mann und Maus;“

und Tell selbst erwiedert, als ihm eine böse Vorbedeutung erzählt wird, jeder Tag bringe so schwere Thaten, daß sie durch keine Wunderzeichen verkündet zu werden brauchten. Gewiß lauter realistische, und zum Theil sogar etwas irreligiöse Sätze. Man muß dem Urtheil eines Recensenten beistimmen, daß Schiller diese Landleute des Mittelalters nicht so fromm geschildert habe, als sie wirklich waren.

Die Landleute, die im Schauspiel auftreten, sind nur Stimmen dieses naiven Naturvolkes. Alle andere Personen aber vertreten nur besondere Richtungen, Alter, Massen, Stände: der vollständigste und reinste Spiegel und Vertreter des ganzen Demos ist der Held, nach welchem das Stück seinen Namen hat. In ihm sind die eigenthümlichen Vorzüge des Volks zusammt begriffen und zu einer festen Gestalt verbunden.

Goethe vermeldet ausdrücklich, daß Schiller wie das ganze Sujet, so auch „den Hauptbegriff eines selbstständigen, von den übrigen Verschworenen unabhängigen Tell,“ wie er den

Helden in seinem epischen Gedichte habe darstellen wollen, ihm verdanke; und es wäre wohl zu untersuchen, warum Schiller von dem ausdrücklichen Zeugniß Tschudi's und Müller's, daß Tell einer der Verbündeten gewesen war, abwich, und die Goethe'sche Idee annahm. Denn man meint, daß wenn Schiller, der Geschichte folgend, seinen Tell an den Berathungen auf dem Rütli hätte Antheil nehmen und ihn in ihrem Geiste hätte handeln lassen, ja wenn er ihn zum Träger und Vollstrecker des Befreiungsplanes gemacht hätte, das Ganze mehr Zusammenhang und Einheit gewonnen haben würde, und Tell, als der dramatische Held bestimmter hervorgetreten wäre. Was bewog den Dichter, alles in entgegengesetzter Weise anzulegen?

Von allen Schweizern vergießt innerhalb der Handlung Tell allein Blut. Soll diese That zu rechtfertigen sein (und als gerecht wollte sie der Dichter darstellen), so muß sie, wie sie im Gedicht bezeichnet wird, eine Nothwehr sein. Rein als eine solche Nothwehr stellt sie sich aber dann erst hervor, wenn Tell's Sache von dem Bunde getrennt dasteht. Hätte er mit den Patrioten Gemeinschaft, so mußte es immer den Anschein haben, als bestrafte er in Geßler den Unterdrücker des Landes und als suchte er einen löblichen Zweck durch ein Verbrechen zu erreichen.[1] Daß in ihm aber keine politische Motive obwalteten, läßt sich dramatisch nur dadurch darthun, daß er isolirt steht. Dann hat Schiller um diese isolirte Stellung den ganzen Charakter seines Tell gleichsam herumgelegt. Tell steht isolirt, weil er eine durchaus selbstständige Natur ist: „der Starke ist am mächtigsten allein.“ In dem Epigramm, Pflicht für Jeden,[2] heißt es:

„Immer strebe zum Ganzen! und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an.“

Tell ist ein solches Ganze, in seinem Individuum liegt eine

[1] Vergl. Schiller's Werke in E. B. S. 1229. 1. und (Oktavausgabe B. 12, S. 193).

[2] Siehe Theil 3, S. 188.

Gattung; daher schließt er sich nicht an den Bund an. Wegen dieser abgesonderten Stellung sagt auch Geßler zu ihm, indem er zugleich die oben angegebene Bedeutung des Namens Tell geistiger auslegt:

„Man sagte mir, daß du ein Träumer seist,
Und dich entfernst von andrer Menschen Weise."

Ist ferner das Berathen und Beschließen nicht die Sache und Stärke eines Naturvolks, so kann Tell, in welchem sich dieses rein und treu abspiegeln soll, dem Bund nicht angehören. Daher sagt er zu Stauffacher: „Doch was Ihr thut, laßt mich aus Eurem Rath!" Der Dichter hat ihm, wie Weber richtig bemerkt, eine geniale Thatkraft verliehen, wie Goethe eine geniale Dichterkraft besaß, eine Thatkraft, welche ohne weitere Reflexion das Nächste, Nothwendigste auf das vortrefflichste thut. „Wer zu viel bedenkt," rechtfertigt er sich gegen sein Weib, welches ihn so wenig versteht, „wird wenig leisten." Wenn der Blick eines Naturvolkes auf das Individuelle, einzeln Vorliegende gerichtet ist, und es nicht die Uebung und Richtung haben kann, das Ganze, das Allgemeine zu überschauen, und wenn es mehr im Handeln, als im Denken lebt, hat Schiller den Repräsentanten dieser Menschengattung vortrefflich gezeichnet. Nur in rastlos sich erneuender Thätigkeit genießt dieser Natursohn erst seines Lebens recht (Akt 3, Scene 1). Als Stauffacher ihn fragt: „So kann das Vaterland auf Euch nicht zählen," antwortet er sehr charakteristisch:

„Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund,
Und sollte seinen Freunden sich entziehen?"

Das Allgemeine kann er nicht überblicken, aber er achtet das Allgemeine in seinen Individuen. Da endlich, wie wir oben nachgewiesen haben, die ganze Volksbewegung und der Bund von Privatkränkungen ausgeht, stellt Tell diesen Volkscharakter nicht am reinsten und unmittelbarsten dar, daß er beim Persönlichen stehn bleibt? Nur der einzelnen Person springt er bereitwillig bei, ohne sich selbst hülfsbedürftig zu fühlen, und

ungeachtet seine Gesinnung von den Uebrigen nicht abweicht, so beschränkt er doch seine Sorge auf die nächsten Naturverhältnisse, auf Weib und Kind. Daß die Freiheit nicht untergehen werde, diese Ueberzeugung ergibt sich ihm ungesucht aus dem Vertrauen zu sich selbst. Diesem Selbstgefühl ist eine lautere Frömmigkeit beigesellt, welche sich beim Schuß, bei seiner Gefangennehmung und bei seiner Errettung so schön ausspricht. Was bei einer gährenden Kultur häufig als unverträgliche Elemente aus einander geworfen ist, findet sich hier im friedlichsten Bunde vereinigt. Und so müssen wir endlich diesen Charakter noch gegen einen Vorwurf vertheidigen, den schon Schink machte, und in neuerer Zeit Börne in anderer Weise und mit größerm Nachdrucke wiederholte.[1] Dem erstern scheint Tell, wenn er dem Geßler erklärt (Akt 3, Scene 3), er habe aus Unbedacht gefehlt, und wenn er sogar um Gnade bittet und verspricht, daß es ihm nicht wieder begegnen solle, augenblicklich aus seiner geraden und freisinnigen Denkart herauszutreten. Börne aber leitet Tell's Demuth und Unterwürfigkeit gegen den Landvogt in dieser Scene aus der Scheu des Bürgers vor dem Edelmann ab, und nennt überhaupt Tell's Treiben und Thun zu unbeholfen, ängstlich und philisterhaft. Aber der Dichter ist gewiß zu loben, daß er hierin seinem Tschudi beinahe wörtlich folgte. Denn ein moderner Freiheitsheld, der aus bewußten Grundsätzen handelt, der seine Ideen auch mit der Zunge verficht, der auch in dem höher Stehenden nur den gleich berechtigten Menschen anerkennt, soll und kann der Schütze Tell nicht sein. Was also diese Männer tadlen, gereicht ihm, der seine Existenz aus einem entgegengesetzten Lebenselemente zieht, gerade zur Empfehlung. Schiller hat diese Gestalt rein in ihrer Sphäre ergriffen und vollendet. Trotz und Entschiedenheit dem gebietenden Herrn gegenüber, ist dem Landmann gar nicht eigen. Nur von der frommen Natur und der Gewohnheit des Gehorchens geleitet, zeigt er sich ängstlich, nachgiebig, ja unterwürfig, und erduldet und versucht das Aeußerste, ehe sich die Natur so sehr in ihm empört, daß er das Aeußerste vollbringt.

[1] Schink's dramatischer Genius Schiller's, S 101 und Börne in seinen gesammelten Schriften. Th. 2, S. 54 ff.

Schiller hätte Tell's That nicht naturgemäßer motiviren und menschlicher rechtfertigen können, als durch diese Selbst-erniedrigung, durch welche Tell den Tyrannen begütigen will.

Aus dem allen geht aber hervor, daß Wilhelm Tell nichts weniger, als ein dramatischer Heros im prägnanten Sinne dieses Wortes ist. Wie hätte der Dichter aus den Elementen eines naiven Hirten-, Jäger- und Fischervolkes bei treuer Zeichnung einen solchen erbauen können! Man mißkennt ganz den Zweck des Dichters und den Gesichts-punkt, unter welchem man sein Werk aufzufassen hat, wenn man in den Schweizern und ihrem Tell andere Menschen sucht, als gesunde, kräftige, fromme Landleute, denen ein unerträglicher Druck eine momentane Seelengröße abnöthigte. Das Gedicht ist dem herrschenden Geiste nach eine drama-tische Idylle; und auch da, wo die Personen in tragischen Konflikt gerathen, verläugnet sich dieser Charakter nicht. Es beginnt in diesem Geist und kehrt im fünften Akt ganz zu ihm zurück. An das Schauspiel andere Anforderungen ma-chen, heißt dieses naive Hirtengenre gänzlich verkennen. Der erhabene dramatische Held wird durchaus als Zögling der Kultur begriffen und dargestellt: er handelt nach klar gedach-ten Zwecken, er bestimmt sich und die Umstände, es ist eine feste Folge und Verbundenheit in dem, was er thut und leidet. In dieser Hirtenwelt dagegen mußte dem Zufall der weiteste Spielraum gestattet werden, mußten die Um-stände mehr thun, als die Menschen, mußten überall Noth und Bedürfniß die Anregung und den Ausschlag geben. Sonst wären die hier dargestellten Personen aus ihrer Sphäre gestoßen worden. Es kommt daher alles anders, als es ver-abredet war; nur Geßler's Ermordung geht aus freiem Ent-schlusse hervor, und selbst diese That erscheint wieder als ein unvermeidlicher Naturdrang und als das unbedingte Ge-bot der Nothwendigkeit.

Hieraus erhellt, warum der Dichter seinem Werke gerade den Beinamen gegeben hat, welchen es führt. Um ein dra-matisches Gedicht zu heißen, wie Don Karlos und Wallen-stein, hat das Stück zu wenig Handlung; um den Namen

Tragödie zu tragen, wie die Jungfrau von Orleans, fehlt es zu sehr an Pathos und Erhabenheit der Charaktere, auch würde diese Benennung unpassend an das Antike erinnert haben; der Titel Trauerspiel, verträgt sich nach dem herkömmlichen Sprachgebrauch nicht mit einem erfreulichen Ausgang. Schiller wählte also für sein mittleres Bühnengemälde die Bezeichnung Schauspiel, welche sich für die Räuber, die sie noch theilen, schwerer vertheidigen lassen möchte. „Das tragische Pathos," sagt Bouterweck, „erreicht hier nicht die Höhe der Jungfrau von Orleans, an tragischer Größe steht es den übrigen Schauspielen nach. Aber es konnte auch keine Tragödie im eigentlichen Sinne werden, wenn es im Geiste des Gegenstandes ausgeführt werden sollte." Richtiger würde man sagen, daß das Stück nur in einzelnen Momenten das Tragische und Heroische erreicht, und immer schnell wieder zu seinem stillen idyllischen Charakter zurückkehrt. Es ist eine liebliche Hirtenwelt, die nur auf Augenblicke durch frechen Uebermuth der Fremden in ihrem Frieden gestört ist. Um diese Störungen sammelt sich das dramatische Interesse.

Daß schon durch den naiven Gegenstand eine naive Behandlung geboten war, braucht kaum gesagt zu werden. Schiller verwirft ausdrücklich für die ländliche Idylle überhaupt, also auch für diese in dramatischer Form, die sentimentalische Behandlung.[1] So stellt er uns denn hier ein an Dingen reiches, in jedem Betracht treues, in allen seinen Gestalten bestimmt begrenztes Gemälde auf, hinter welchem uns der Künstler verschwindet. Uebrigens ist es mehr, als wahrscheinlich, daß Schiller mit dem Sujet zugleich die Behandlung desselben von Goethe empfing. Auf diese Weise entstanden die zwei am meisten objektiv gehaltenen dramatischen Kunstgebilde, die strenge, real historische Form des Wallenstein, und die liebliche, naiv alterthümliche Gestalt des Tell, unter Goethe'schem Einfluß. Rücksichtlich dieser objektiven Behandlung ist unser Schauspiel von allen Jugenddramen gänzlich unterschieden, ja ihnen entgegengesetzt. Es findet nur die oben nachgewiesene Verwandtschaft des Inhalts statt.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1249. 1. (Oktavausg. B. 12.)

Aber nicht nur naiv ist die Kunstbildung des Tell, sondern auch zugleich durchweg symbolisch. Wir wissen, welchen hohen Werth Schiller auf die symbolische Behandlung legte, und nachdem er sich seit dem Wallenstein mit der größten Anstrengung und Durchdachtheit in allen dramatischen Formen geübt und versucht hatte, konnte er jetzt nicht zu ganz unschuldiger, durchaus zweckloser Naturdarstellung sich herablassen. Das wäre gegen seinen bisherigen Entwickelungsgang und gegen seinen ganzen Bildungsstand gewesen. Am 18. August 1803 schrieb er an Humboldt über Goethe's Natürliche Tochter: „Die hohe Symbolik, mit der Goethe den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines idealen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswerth. Es ist ganz Kunst, und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit." Auf ähnliche Weise, wie Goethe, führte auch er in seinem Tell, an welchem er damals dichtete, diese bewunderte Symbolik in die innerste Natur selbst ein, während er in seiner Braut von Messina die Handlung durch besondere, dem Alterthum entlehnte Hülfsmittel zu symbolisiren gesucht hatte. Die Gesammthandlung und das Totalgemälde ist ein Symbol jenes oben bezeichneten ursprünglichen Zustandes, jener ersten Station der Geschichte der Menschheit, und alle Gestalten sind symbolisch. Tell ist der unmittelbarste und vollständigste Ausdruck dieses ganzen Naturzustandes, Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal der Greis, der Mann und der Jüngling in diesem Gebiet, Ruodi ist die redselige Masse, Stüssi das geringe Volk, und so finden wir den Jäger, den Hirten und die sonstigen Beschäftigungen und Stände vertreten. Gertrud und Hedwig repräsentiren die zwei Hauptgegensätze des Frauenlebens, den thatkräftigen Großsinn und das beschränkte Hausgefühl. Attinghausen stellt das untergehende alte Ritterthum dar, Rudenz ist zuerst der zu dem Fürsten, dann der zu dem Volke sich neigende, also immer unselbstständige Schweizer-Adel, Bertha ist die vaterländisch gesinnte Edle nach Geburt und Denkart, Geßler ist das Muster des Tyrannen. Keine dieser Figuren hat zufällige individuelle Charakterzüge, sondern jede führt, indem sie

doch zugleich als Einzelwesen leibhaftig bleibt, nur das Geschäft ihrer Gattung aus. So ergriff diese hohe Symbolik die Seelen der Dinge, und verwandelte diese Seelen selbst wieder in Körper, die, wie Schiller sagt, wahrer sind, als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Erfahrung. Sie stellt uns den von den Schlacken geläuterten, gediegenen Gehalt der Gegenstände dar, ohne ihn seiner objektiven Bestimmtheit zu entziehen.

Die Einheit der Handlung endlich ist von der Kritik meistens vermißt worden. Die persönlichen Geschicke Tell's und die allgemeine Sache der Eidgenossen, sagte man, liefen bei weitem durch den größten Theil des Stücks neben einander her, statt organisch mit einander verbunden zu sein. Die Handlung sei durch ein doppeltes Interesse, welches sich durchkreuzen müßte, getrennt. Tell's Angelegenheit, welche die Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich ziehe, endige mit dem Tode Geßler's, und so sei der Knoten gelös't, wo die Geschichte der Schweizerbefreiung durch den Bund erst beginne. Man sollte fast glauben, Schiller habe ein zweifaches Sujet in einander schmelzen wollen. Zwischen dieses Doppelthema dränge sich dann noch der Liebeshandel zwischen Rudenz und Bertha, der das Interesse noch mehr theile und zerstreue.

Aber diesen und ähnlichen Ausstellungen ist theils schon nachdrücklich in dem bisher Vorgetragenen begegnet, theils lassen sie sich leicht von dem Standpunkte aus, den wir der Beurtheilung des Stücks angewiesen haben, widerlegen. Unter allen Dichtern hätte es auch Schillern am wenigsten begegnen können, in einem dramatischen Werke die Einheit der Handlung zu verletzen. Schon Frau von Stael bemerkt richtig, daß diese Einheit hier durch die Kunst bedingt sei, aus der Nation selbst eine dramatische Person gemacht zu haben, wie ja auch Goethe in seinem epischen Tell eine Art von Demos darzustellen vor hatte. Es ist nicht das bloße Schicksal von Individuen, wie in der Maria Stuart, und nicht die Angelegenheit einer Familie, wie in der Braut von Messina, sondern die Sache eines ganzen Volkes, was hier das Hauptinteresse erregt und wohin alles persönliche

Interesse zurückkehrt und sich sammelt. Während Schiller sonst überall die Fürsten, die Edlen vornan stellte, und das Volk in den Hintergrund zurückdrängte, im Wallenstein es sogar als Heer von der Haupthandlung zu einem eigenen Vorspiel ganz absonderte, werden hier umgekehrt die Landleute in den Mittelpunkt gestellt und die Edlen runden nur als Einfassung das Gemälde ab. Sonst überall bewegen wir uns in höhern Kreisen der Gesellschaft, hier sind wir mitten unter einem harmlosen Naturvolke. Um dieses dreht sich alles, ihm ist die Hauptrolle übertragen. Dieser Demos ist die Einheit des Stückes, wie er sich am eigenthümlichsten und unmittelbarsten im Tell, und schon partikulärer und künstlicher in den Genossen des Bundes repräsentirt. Tell und die Verbündeten gehen, wie oben nachgewiesen worden ist, von gleichen Beweggründen aus — dem Tell ist es so wenig nur um seine eigene Person zu thun, als den Verbündeten um den Staat in Abstrakto — nur über die Mittel denken sie anfangs verschieden, bis Tell die Lücke ausfüllt, welche ihm die Rütli-Berathungen offen ließen. Es ist ganz falsch, Tell's Sache als eine persönliche der Sache der Verbündeten als einer allgemeinen entgegenzusetzen; beide erheben sich nur, weil sie an ihren nächsten, persönlichen Gütern und Rechten, an Weib und Kind, an Leben und Eigenthum, verletzt sind. Auch bedingen sich Tell's That und der Bund gegenseitig: ohne jene verfehlte der Bund die Hauptsache, ohne diesen wäre Tell's That nicht bis zum Ende geführt. Alle diese Männer sind nur verschiedene Organe des sich befreienden Volkskörpers, von dessen Seele sie sämmtlich regiert werden. Wenn Tell, „um der Haupthebel des Stücks zu sein, von vorn herein mehr als der thatbewußte, auf ein bestimmtes Ziel hinstrebende Held desselben dargestellt" würde, wäre nicht nur dieser Charakter, sondern auch die Form der Menschheit aufgehoben, welche uns hier veranschaulicht wird. Wir hatten in frühern Stücken bisweilen Gelegenheit, einzelne Passagen zu bemerken, die der Kunstform und dem Plane des Ganzen, welche mit der bestimmtesten Folgerichtigkeit durchgeführt waren, sich nicht recht fügen wollten. Hier ist umgekehrt alles

Einzelne in seiner heiligen Berechtigung schonend behandelt, aber die Idee des Ganzen ist gleichsam ins Weite und Freie gegeben. Eben so wenig tritt die Einheit aus einer entzückenden Landschaft begriffsmäßig und scharf hervor. Eine so kunststrenge Behandlung, wie z. B. die Form der Braut von Messina, würde das Hirten-Genre, in welchem unser Schauspiel gedichtet ist, zu Grunde gerichtet haben.

Sechstes Kapitel.

Die Romanzen des zweiten Lustrums. Ueber die äußere Form von Schiller's Gedichten.

Ehe wir zu Schiller's Leben zurückkehren, müssen wir seinem Tell eine Reihe kleinerer Poesien nachfolgen lassen, welche durch seine letzten Jahre zerstreut sind. In dieser Zeit besonders nimmt seine Thätigkeit die ganze Fläche seines Lebens ein, und sonstige Vorfälle legen sich nur sparsam um dieselbe herum. Die Erzeugnisse, die sich hier zu einer Gruppe zusammenfügen, sind meist lyrisch epischer Art, und sie stellen sich daher unter dem Namen Romanzen als Gegenbilder den ähnlichen objektiv gehaltenen Darstellungen des ersten Lustrums dieser Periode gegenüber, welche den Kranz der Balladen bilden [1]. Wir bemerkten damals, daß dieses objektive Genre durch den streng realistischen Charakter der gleichzeitigen Wallenstein-Dichtung durchaus bestimmt wurde. Eine ähnliche Wahrnehmung drängt sich auch hier auf. Diejenigen der hierher gehörigen Produkte, welche in die Periode der drei Frauen-Tragödien, der Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina, fallen, sind, dem Stile dieser Dramen folgend, lyrisch, sentimentalisch, ideal. Als

[1] Siehe Theil 3, Kapitel 15, S. 291. ff.

der Dichter aber mit seinem Wilhelm Tell wieder die naiv objektive Dichtweise ergriff, trieb dieser Stamm einige besondere Sprossen hervor, denen man an Inhalt und Bildungsform ihre Abkunft sogleich ansieht. Der jedesmalige große dramatische Strom zog alle episch lyrischen Bäche und Quellen an sich.

Die am meisten subjektiven Stücke, die Sehnsucht, der Pilgrim und der Jüngling am Bache, eröffnen die Reihe. Um uns nicht weiter rechtfertigen zu müssen, daß wir sie überhaupt Romanzen nennen, sei es erlaubt, uns kurz auf die Autorität Goethes zu berufen, der im ersten Bande seiner Werke viele Gedichte gleichen Charakters sogar als Balladen aufführt.

Wenn man sich dem Eindruck der Herzensmusik dieser Gedichte hingibt, erfährt man, wie ätherisch sich Schiller's Ansichten und Gefühle ausgebildet hatten. Wir sehen überhaupt in seinen Gedichten seine Geisteswelt in zwei Gegensätze aus einander treten und sich in einer höhern Einheit wieder zusammenfassen. Seine Lebensansicht und Dichtung beruhen auf dem tiefsten Gegensatz der menschlichen Natur, auf der Fundamentaldifferenz des Realen und Idealen. Aus dieser Doppelquelle zieht jedes poetische Erzeugniß, dessen Gehalt Schillern angehört, sein Leben. Bald weilt seine Muse trauernd über der realen Welt, bald flüchtet sie sich in die ideale Heimath, bald sucht sie vermittelnd die Spuren des Ewigen in den flüchtigen Erscheinungen des Endlichen auf.

Wenn der Dichter seinen Blick auf dem Wirklichen haften hat, in welchem Geiste stellt er es dar? Den Unbestand aller sinnlichen Dinge kann Niemand tiefer empfinden, rührender schildern! „Rauch ist alles ird'sche Wesen; nur die Götter bleiben stät.“ Kein Mensch soll sich auf die Dauer des Glückes verlassen, denn es ist „jede schöne Gabe flüchtig, wie des Blitzes Schein.“ Gerade das Schönste ist am vergänglichsten, und die süße Frucht der Liebe hängt am Abgrund der Gefahr. Tückische Feindesmächte lauern auf jede Gelegenheit, uns zu stürzen, sie berücken uns zu unserm Verderben. Daher gehört dem Menschen nur der Augenblick, welcher ihm allein gewiß, welcher der mächtigste von allen Herrschern ist.

Das ideale Streben bringt dem Menschen kein Glück und führt ihn nicht an's Ziel. Er hüte sich, mit dem Weltwesen sich allzu vertraut zu machen, denn „herb ist des Lebens innerster Kern, und nur der Irrthum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod.“ Das Glück bewegt sich spielend nur um den engen, dunkeln Sinn, um den Traum des Kinderglaubens. Nie hat Jemand den idealen Unwerth aller Menschenweisheit so ergreifend geschildert, als dieser weiseste unter den Dichtern. Wer kann sich mit einem Wissen des Ewigen brüsten?

Wo sich Schiller zur idealen Seite hinneigt, in welchem Sinne dichtet er dann? Alles Wahre, Gute und Schöne, ist sein immer sich wiederholender Gedanke, ist ein Erzeugniß der Selbstthätigkeit der Seele. „In des Herzens heilig stille Räume mußt du fliehen aus des Lebens Drang.“ Aus den tiefen Fundgruben des menschlichen Herzens holt seine Poesie ihren Gehalt. Er bedeckt das irdische Leben mit dem Teppich des ewigen. Wenn dieser Zwiespalt beider Welten erst durch das Christenthum ganz klar geworden ist, so ist Schiller der christlichste Dichter.

Aber wie versöhnt der Lyriker beide Welten mit einander? wie verknüpft er die ärmste mit der reichsten? „Ein erhabner Sinn“, sagt er, „legt das Große in das Leben, und er sucht es nicht darin.“ Wenn dieses sowohl betrachtend, als handelnd geschieht, so verpflanzt sich das Ideale doch am schönsten durch die Regungen unseres Herzens und das ästhetische Spiel, durch Liebe und Kunst, in die Aussenwelt. Das allein, was sich nie und nirgends hat begeben, veraltet nie; ewig jung ist nur die Phantasie. Aber ist der glücklich, der so tief blickt, so scharf scheidet und so warm fühlt? Der Dichter antwortet aus seiner Empfindung: Auf der weiten Erde ist für zehen Glückliche nicht Raum.

Diese Ideen und Gefühle geben beinahe allen subjektiven Gedichten der reifern Zeit einen elegischen Ausdruck, und sie hauchten auch den folgenden Stücken die Seele ein. Das Ideale, welches früher bei Schiller mehr Begriff war, war jetzt ganz in seine Natur übergegangen, und Anschauung, Gefühl, Leben, unmittelbarstes Eigenthum geworden. Es war

die Welt, die seine Seele aus sich herausbildet. Daher stellen auch die folgenden Gedichte diese Gemüthsstimmung in entzückender Klarheit und Reinheit dar. Erst Tell, wie früher Wallenstein, rief seine Muse von dieser ideal trauernden Seelenoffenbarung zurück.

Zuerst enthält das Gedicht, die Sehnsucht, dieses himmlische Heimweh nach des „Ideales Reich", nach dem „Reich der Formen und des ästhetischen Scheins." So athmet auch diese parabolische Romanze eine ideale Sehnsucht, denn „die Dichtkunst hat, erhaben über alles, was die Wirklichkeit aufstellt, nur das Recht, um das Unendliche zu trauern" [1]. Die gemeine Wirklichkeit wird als ein tiefgelegenes, von kaltem Nebel gedrücktes Thal bezeichnet, und ein Strom scheidet den Sehnsuchtsvollen von den grünenden Höhen, welche die Sonne ewig bescheint und die labende Luft umweht, wo Harmonien klingen, goldne Früchte glühen, Blumen duften. Viele Hindernisse unserer sinnlichen Natur (sie sind durch des Stromes Toben und den, dem Nachen fehlenden Fährmann ausgedrückt) trennen uns von diesem ersehnten Ideale, und wir können das Ziel nur erreichen, indem wir theoretisch glauben und praktisch wagen. Denn wir haben im Theoretischen keine bestimmte Begriffe und im Praktischen keine ausreichende Hülfsmittel (dem Nachen fehlt der Fährmann), also überhaupt keine vollgültige Sicherheit („die Götter leihn kein Pfand"), daß wir zum Zweck gelangen werden. Also immer nur auf eine unbegreifliche, übernatürliche Weise, durch ein Wunder (welches durch die belebten Segel des Nachens versinnlicht ist) bemächtigen wir uns des Ideals. Dieß ist der Weg „der idealischen Freiheit", auf welchem wir, wie Schiller anderswo sagt, bei Zeiten dem Leben entspringen sollen, ehe uns die Parze mit Zwang auf dem andern entführt. Daß wir aber im Leben dem Leben auf ideale Weise entfliehen können, ist wirklich ein Wunder. Denn die natürliche Ordnung der Dinge wird nothwendig jedesmal zugleich aufgehoben und — beibehalten, wenn ein Mensch vor seinem Tode aus derselben in eine höhere Ordnung der Dinge tritt, wo ganz andere Gesetze gelten. Beiläufig muß endlich noch

[1] Schiller's Werke in E. B. 1242 2. c. (Oktavausg. B. 12, S. 252.).

bemerkt werden, daß die zweite Strophe „Harmonien hör' ich klingen" ꝛc. in der ersten Ausgabe des Lieds [1] ganz fehlt. Und vielleicht zum Vortheil des Ganzen! Denn die dritte Strophe schließt sich freier und natürlicher an den Ausgang der ersten, als an das Ende der zweiten Strophe an; und es will auch nicht gefallen, daß jetzt der Dichter, nachdem er von den Gesichtsgegenständen zu den Gehöreindrücken übergegangen ist, später von diesen zu jenen wieder zurückkommt.

Derselbe heilige Schmerz des edelsten Gemüthes, den vielleicht noch nie ein Dichter so rührend ausgesprochen hat, athmet auch aus dem Pilgrim, welcher einige Zeit später gedichtet ist. Die Romanze tritt hier schärfer hervor, da sie aber den allgemeinen Gedanken, daß das Ideale unerreichbar sei, in dem Schicksal eines unbestimmten Individuums ausdrückt, so hat sie zugleich die Form einer Parabel [2]. Die bloße Sehnsucht des vorigen Gedichts ist hier in die Thätigkeit des Strebens übergegangen; dort ist Ruhe, hier Bewegung. Was den Jüngling zu dieser Pilgerschaft nach dem Idealen antreibt, sind dieselben Seelenkräfte, welche durch das vorige Gedicht als nothwendig angedeutet wurden, um das Ziel zu erreichen. Ein mächtiges Hoffen, ein frohes Vertrauen mit Kindersinn, ein dunkles Glaubenswort führen ihn auf seine Bahn, und die Hindernisse, das Ziel selbst und dessen Unerreichbarkeit werden durch die passendsten Bilder vorgestellt. Ob man sich unter dem nach Morgen, zu einem großen Meere fließenden Strom, dem sich der Wanderer übergibt, die Philosophie oder die Poesie denken mag, überläßt uns der Poet. Das Gedicht hat im Inhalt eine große Aehnlichkeit mit der Resignation. Nach dieser frühern Darstellung hält die Wahrheit des Lebens Zügel an, und gibt für der Jugend Freuden die Weisung auf das andere Leben; im Pilgrim fordert eine dunkle innere Stimme dasselbe Opfer und gibt die hohe Verheißung. Im Pilgrim spricht sich aber die elegische Empfindung in ruhigem Tone und in einfacher Form aus. Schiller erzählt hier mit einigen allgemeinen Zügen die Ge-

[1] Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von W. G. Becker, Jahrg. 13, 1803. S. 251 f.

[2] Siehe Theil 3, S. 157.

schichte seines eigenen Lebens. Besonders charakteristisch und wahr muß uns, wenn wir seine unermüdliche Thätigkeit erwägen, das Selbstgeständniß erscheinen:

„Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still!"

Ja, nimmer stand er still. Sein Leben war ein ununterbrochenes Ringen, und jede Vollkommenheit war nur eine Stufe zur Vollendung. Wir fühlen uns am Ende des strebsamsten Lebens ärmer und unbefriedigter, als beim Beginne desselben; was wir erreichten, sind Bruchstücke, und unsere Fortschritte decken uns nur unsere Mängel auf. Daher die sich immer wiederholende rührende Klage:

„Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will."

In dem dritten der genannten Stücke, dem Jüngling am Bache, hat sich das unerreichte Ideal in einer Geliebten verkörpert. In des Mädchens Klage, dem Gegenbild, spricht die Trauer nach dem verschwundenen Liebesglück, in dem Jüngling am Bache klagt ein ungestilltes Verlangen, dort aus dem Munde des Mägdleins, die an des Ufers Grün, hier aus dem Munde des Jünglings, der an der Quelle sitzt. Weder in dem einen noch dem andern Gedicht drückt sich eine besonders motivirte Stimmung oder eine Charaktereigenthümlichkeit der Person aus. Da es Schiller's Weise ist, alles Eigenthümliche und Partikuläre in seinen Gedichten zu unterdrücken, so sei es mir erlaubt, eine Stelle an eine besondere Stimmung anzuknüpfen. Der Jüngling sagt:

„Alles freuet sich und hoffet,
Wenn der Frühling sich erneut.
Aber diese tausend Stimmen
Der erwachenden Natur
Wecken in dem tiefen Busen
Mir den schweren Kummer nur."

Hierbei kömmt uns das Wort des Dichters in den Sinn, „daß der Frühling ihn immer traurig zu machen pflegte, weil er ein

unruhiges und gegenstandloses Sehnen hervorbringe“ [1]. Diese Selbsterfahrung scheint in das Lied aufgenommen, denn es ist im Frühjahr 1803 gedichtet, um in dem übersetzten Lustspiel, der Parasit, gesungen zu werden, [2] wie auch des Mädchens Klage zum Behuf des Theaters verfaßt worden war.

Diese allgemein gehaltenen Bilder subjektiver Seelenzustände führen uns zunächst zu drei großen Konceptionen, die aus der Ueberlieferung des griechischen Alterthums geschöpft, aber romantisch behandelt sind. Ich meine Hero und Leander, Kassandra und das Siegesfest, von denen die erste Romanze im Jahr 1801, die zweite 1802, und die dritte 1803 gedichtet ist.

Nach Schiller's eigenhändigem Notizenbuch wurde Hero und Leander am 17. Juni fertig, am 19. an Cotta geschickt, in dessen Taschenbuch für Damen sowohl diese Dichtung, als die zwei folgenden zuerst erschienen, und am 12. August der Körner'schen Familie vorgelesen, welche der Dichter im Jahr 1801 in Dresden besuchte [3]. In einem ausführlichen erotischen Gedicht ist dieser Gegenstand im vierten oder fünften Jahrhundert von einem Grammatiker Musäos behandelt worden, und Ovid feiert in seiner witzelnden und breiten Darstellungsweise das Andenken der Liebenden durch zwei Heroiden.

Die Romanze versetzt uns sogleich, wie der Taucher und der Kampf mit dem Drachen, durch eine Frage, womit sie beginnt, auf den Schauplatz der Handlung. Durch einige Pinselstriche ist der imposante Ort, die zwei alten Schlösser (im Gegensatz der neuen am südlichen Eingange in den Dardanellenkanal), die sich da an den hohen Gestaden einander gegenüber liegen, wo die Meerenge am schmalsten ist, und die zwischen durch brausende Fluth vor unsere Phantasie gemalt. Die letzten Verse der ersten Strophe:

> „Asien riß sie von Europen,
> Doch die Liebe schreckt sie nicht,“

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 111.
[2] Hier ist das Lied auch wieder abgedruckt, Akt 4, Scene 4. (Schiller's Werke in E. B., S. 659; (Oktavausg. B. 7, S. 187.).
[3] Siehe Theil 4, S. 327 ff.

führen uns rasch zu dem sich liebenden Paar hinüber, welches durch der Väter Zürnen getrennt ist. Aber nicht vom Orte weg, sondern nur in eine frühere Zeit! Denn in der dritten Strophe sehen wir da, wo jetzt jene, von Mustapha II. erbauten alten Schlösser einander gegenüber stehen, die Jungfrau auf einem Felsenthurme von Sestos in Thracien sitzen, und nach Abydos in Asien hinüber schauen, wo der Heißgeliebte wohnt. Aber die Liebe findet auch durch die wilde Brandung den Weg, sie, welche den Theseus aus dem Labyrinth leitete, welche den Jason den Acker mit feuersprühenden Stieren pflügen lehrte, welche den Orpheus antrieb, in der Unterwelt seine geliebte Gattin Euridice zu holen. Es ist trefflich, daß der Dichter das Wagniß des Jünglings an diese berühmten Beispiele der Heroen knüpft, die seine Kühnheit zugleich erklären und verherrlichen. Dreißig Tage lang schwamm er bei anbrechender Nacht über die finstere Fluth, der leuchtenden Fackel auf dem hohen Söller zu, um in den Armen der Jungfrau zu ruhen, bis (am 23. September) die Sonne in das Zeichen der Wage trat und Tage und Nächte gleich machte [1]. Hiermit, mit dem Anfang der neunten Strophe, beginnt eigentlich erst diese wieder ganz dramatisch behandelte Romanze. Alles Vorhergehende ist eine kurze Ortsangabe und ein allgemeiner Prolog, den Schiller aber so lebendig und kunstvoll behandelt hat, daß er selbst als ein Gemälde erscheint und von dem Charakter der Hauptscene durchaus nicht abweicht. Diese Scene geht vom Abend bis zum nächsten Sonnenaufgang. Sonst in allen größern Balladen führt der Dichter mehrere Personen in Wechselrede ein, hier steht die Jungfrau einsam auf dem Rand des Felsenthurmes, mit dem hoffenden Verlangen, mit der unendlichen Angst, mit der kalten Verzweiflung ihres Herzens, in der Nacht, dem theilnahmlosen Elemente des Meeres gegenüber; und was sich hier begibt und was sie spricht und thut, ist der Gegenstand des Gedichts. All ihr Glück ist der fühllosen Macht des unerbittlichen Elementes anvertraut, welches vor ihren Augen

[1] Die schmalste Stelle, welche Leander zum Ueberschwimmen gewählt haben soll und wo Xerxes die Brücke schlug, beträgt nach Herodot sieben Stadien, und nach neuern, hiemit ziemlich übereinstimmenden Messungen 375 Toisen. Lord Byron schwamm in einer Stunde, zehn Minuten hinüber.

liegt. Zuerst zeigt sich das Meer still und eben, Delphinenschaare scherzen in ihm, und Fische steigen auf, der Tethys, des Okeanus Schwester und Gemahlin, buntes Heer, die alleinigen Zeugen des verstohlenen Bundes, welche aber die geheimnißvolle Naturgöttin Hekate stumm gemacht hat. Hero redet das Meer an, und nennt es mild und gütig, daß es ihr den Freund in den Arm trage, nur das Geschlecht der Menschen sei falsch, nur des Vaters Herz grausam. Das Meer nennt sie gleich im Anfang ihrer Anrede: „Schöner Gott!" und indem sie nun im dreizehnten Absatz den Begriff dieses Meergottes, Poseidon's, ganz festhält, erwähnt sie sehr passend, daß er die Helle, als sie mit ihrem Bruder Phrixus auf dem goldenen Widder nach Kolchis fliehen wollte, in den Meeresgrund gezogen und zu seiner Gattin gemacht habe. So fleht sie die schöne Göttin Helle an, und läßt nun auf dem hohen Söller die leitende Flamme leuchten. Nun die Vorboten und Anzeichen des Sturms, und in der sechzehnten Strophe („Auf des Pontus weite Fläche legt sich Nacht" 2c.) dessen Ausbruch. Jetzt hören wir die Jammernde sich an Zeus wenden, denn falsch sei der Pontus und seine Ruhe sei nur die Hülle des Verraths gewesen. Der Sturm wächs't und erreicht seinen höchsten Grad in der zwanzigsten Strophe; die Fackel erlischt im Wind. Da fleht die Angsterfüllte zur Aphrodite, welche als aus dem Meeresschaum geborne Göttin von den Seefahrenden als heilbringend angerufen wurde, gelobt den Winden Opfer, und richtet unter den Meergöttinnen ihr Gebet namentlich an Ino, die Tochter des Kadmus, welche von ihrem rasenden Gemahl Athamas verfolgt, sich mit ihrem Knaben Melikertes in's Meer gestürzt hatte, und nun als Leukothea verehrt wurde. Sehr passend fleht sie dieselbe um jenen unsterblichen Schleier an, den Leukothea dem Odysseus zur Rettung dargereicht hatte [1]. Am Morgen endlich ist das Meer beruhigt, die Wellen treiben einen Leichnam an den Strand, in welchem Hero ihren Leander erkennt, und sie stürzt sich in die Meeresfluth.

Hier am Ende hebt sich auch die Idee, die das Ganze beherrscht, deutlich hervor. Hero und Leander genießen eines

[1] Homer's Odyssee, B. 5. V. 351 ff.

Glückes, welches durch zwei Eigenschaften zu dem Besten gehört, was dem Sterblichen zu Theil werden kann. Ihre Liebe ist einmal ein Geheimniß [1] — nur die stummen Fische sind dessen Zeugen. Sagt doch selbst die gleißnerische Elisabeth im Drama (Akt 2, Scene 5):

„Das Schweigen ist der Gott
Der Glücklichen — Die engsten Bande sind's,
Die zärtesten, die das Geheimniß stiftet."

Dann wurde die süße Frucht der Liebe dadurch erhöht, daß sie am Abgrund der Gefahr hing. Dieß wird auf das bestimmteste eingeschärft:

„Der hat nie das Glück gekostet,
Der die Frucht des Himmels nicht
Raubend an des Höllenflusses
Schaudervollem Rande bricht."

Dieses hohe Glück aber, wie jede schöne Gabe, so heißt Schiller's Lehre, ist flüchtig, wie des Blitzes Schein. Das ist das Schicksal von allem Guten und Schönen, daß es schnell von feindlichen Gewalten hinweggerissen wird. Unter diesen Gesichtspunkt, unter dieses Gesetz ist auch die Liebe der Hero und des Leander gestellt. Wenn die Jungfrau ausruft:

„Ich erkenn' euch, ernste Mächte!
Strenge treibt ihr eure Rechte,
Furchtbar, unerbittlich ein;"

so ist dieß nicht so zu verstehen, als straften sie die Götter wegen ihres verletzten Gelübdes, das sie als Priesterin der Venus zu Sestos gethan, der Liebe zu entsagen. Nach Schiller ist sie nicht durch ihren priesterlichen Stand, wie es Musäos annimmt, sondern nur durch der Väter Feindschaft von ihrem Geliebten getrennt. In Hero's Worten und Benehmen ist deßwegen auch keine Spur von Reue. Ihr Loos, sagt sie, sei das schönste gewesen, und sie sterbe als ein freudiges Opfer der Göttin. Wie könnte Schiller auch die Leichen heilig nennen, wenn er sich die Hero als eine Schuldige gedacht

[1] Siehe Theil 3, S. 268 f.

hätte? Heilig sind die Leichen, weil Hero und Leander dem göttlichen Naturtrieb der Liebe schuldlos lebten und starben. Jene „ernsten Mächte" sind also die Schicksalsmächte, welche das höchste Glück der Sterblichen am schnellsten vernichten. Indem sie sich diesem Schicksal freiwillig unterwirft, erkennt sie dessen Macht als ein „Recht" an. Gleichermaßen spricht Thekla, ihren Max beklagend, diese Schicksalstheorie aus:

„Da kommt das Schicksal — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde."

Und wie Thekla, folgt auch Hero mit dem Gefühl, daß mit ihrer kurzen schönen Liebe ihr Leben beschlossen sei, dem Geliebten in den Tod. Aber nur physisch, nur in der Erscheinungswelt, ist die ewige Liebe den Schicksalsmächten preis gegeben. Das Gedicht entläßt uns mit einem erhabenen Gefühl: Möge immer die Meeresfluth die Leichen als ihren Raub mit sich fortwälzen, ihre Liebe ist gerettet und geborgen. Das „edle Feuer" auf Hero's erbleichtem Angesichte, als der Entschluß des freien Todes sie stolz und freudig durchblitzt, ist die Morgenröthe eines bessern Daseins. Indem Hero der Nothwendigkeit zuvorkommt, erhebt sie sich über sie.

Vortrefflich sind die verrätherischen, schadenfrohen Schicksalsmächte in dem Element des Meeres verkörpert, und uns hierdurch das ewig bleibende Leben und Wirken der Natur vor Augen gemalt, welche in mitleidloser, ja freudiger Großheit menschliches Dasein zermalmt und mit den Gefühlen und Wünschen in der Menschenbrust einen furchtbaren Kontrast bildet. Diese Naturkräfte sind hier das tückische Schicksal und die neidischen Götter selbst. Alles ist in eine ungeheure Naturanschauung aufgenommen und verschmolzen. Nicht allein Hero vermengt in ihrer Anrede das Meer und Poseidon, sondern auch der Dichter nennt in der letzten Strophe dieses Element „Gott", und schreibt ihm die Eigenschaften eines solchen zu. Was enthält aber auch in dem Grade Schicksal und Götter in sich, als das unfaßbare, grundlose, ewig neue Meer, dem gegenüber sich der natürliche Mensch so unendlich klein fühlt? Die Phäno-

mene dieses Reiches sind hier wieder, wie im Taucher und in der Braut von Messina [1], mit erstaunlicher Wahrheit geschildert. Ich habe während meines Aufenthalts im südlichen Frankreich diese Darstellungen mit dem Original zu vergleichen Gelegenheit gehabt. Jeden Satz, jedes Beiwort sah ich bestätigt, und ich fand für die wechselvollen Erscheinungen des stürmischen wie des ruhigen Mittelmeers oft erst Worte und Ausdrücke bei dem deutschen Dichter, der es nie gesehen. Aber die Erhabenheit der Seele enthüllte ihm diesen erhabensten Gegenstand, zu dem er sich immer wieder hingezogen fühlte, den seine Phantasie stets umschwebte, und in den griechischen und lateinischen Dichtern, die, wie begreiflich, gerade in der Zeichnung der Meerphänomene unvergleichlich sind, fand er die besten Muster. — Nur noch das füge ich bei, daß die Romanze Hero und Leander und nicht Leander und Hero heißt, weil Hero in ihr als einzige Figur auftritt.

Am eilften Februaur 1802 schrieb Schiller an Goethe, daß er die Kassandra in ziemlich guter Stimmung angefangen, aber bei der Sorge für die Einrichtung des neu gebauten Hauses [2] habe das Gedicht nicht viel Fortschritt gewinnen können. Dieß ist die einzige Aeußerung über dieses Gedicht aus seines Verfassers Munde. — Um dem langen Krieg ein Ende zu machen, waren die Griechen und Trojaner überein gekommen, daß Achilles die schöne Tochter des Priamus, Polyxena, ehelichen sollte. Das Fest des „Thymbrier's" (richtiger des Thymbräer's, d. h. des in der trojanischen Stadt Thymbra verehrten Apollo) wurde mit allem Glanz gefeiert, und die Vermählung sollte stattfinden, als der Bräutigam von Paris erschossen wurde, und der „thränenreiche Streit" von neuem heftiger ausbrach, welcher bald darauf mit der Einnahme der hohen Veste (Pergamos) endigte. Diesen verhängnißvollen Moment unmittelbar vor dem Tod des Achilles hat Schiller zu einer Romanze benutzt. Priam's Tochter Kassandra, welcher Apollo die Weissagekunst verliehen hatte, entzieht sich der allgemeinen Freude des Festes und flieht tief in den Lorbeerhain des Gottes, um einsam ihre schlimme Sehergabe zu

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 509. 2. u. (Oktavausg. B. 5, S. 442).
[2] Siehe Theil 5, S. 51 f.

beklagen und ihr gequältes Herz zu erleichtern. Sie sieht alles, was da kommen wird, bestimmt voraus, aber ihre Verkündigungen werden von den Trojanern verlacht und sie kann von der Stadt, von ihrer Familie, von sich selbst das Schicksal, das sie im Geiste schaut, nicht abwenden. Wie ihre Schwester Polyxena im Wahn der hoffenden Liebe trunken ist, so hat auch ihr Herz den Jüngling Korötus gewählt, dem sie als Gattin folgen möchte. Aber sie sieht die Ihrigen schon als Schattenbilder („als bleiche Larven sie umschweben") und gegen sich selbst beständig den Dolch der eifersüchtigen Klytemnestra gezückt, durch den sie in Mycene („in dem fremden Lande") fallen muß.

Die hier geschilderte Situation ist sehr übereinstimmend mit der Lage der Johanna von Orleans, als sie, von Liebe zu Lionel ergriffen, bei dem Krönungsfeste allein von Schmerz erfüllt ist. Die Worte: „Und in ihrem Schmerz verlassen, war nur Eine traur'ge Brust" passen auch ganz auf die Johanna, welche den Zusammenlauf froher Menschen „eine fremde menschenreiche Oede" nennt, und die sich von Allen absondert, um mit ihrem Gram allein zu sein. Der allgemeinen jublenden Festesfreude gegenüber die verlassene Qual eines einsamen höher stehenden Wesens — ist eine zu interessante Seelenlage, als daß Schiller nicht hätte versucht sein sollen, sie wiederholt darzustellen.[1] Daß aber mitten in die Freude das Verhängniß hereinbricht, ist auch eine unserm Dichter geläufige, liebe Idee. Kassandra sagt:

„Feste seh' ich froh bereiten;
Doch im ahnungsvollen Geist
Hör' ich schon des Gottes Schreiten,
Der sie jammervoll zerreißt."

Wir denken an die in der Glocke dem sichern Hausvater ertheilte Warnung: „Und das Unglück schreitet schnell", vorzüglich aber an das Wort der Thekla (Piccolomini Akt 3, Scene 9), daß, wenn ein Haus untergehen solle, selbst der Gott der Freude blindwüthend den Pechkranz in das Gebäude werfe, was dort später auch in Erfüllung geht.

Diese ächt Schiller'schen Kontraste, die dem Gedichte seine

[1] Er hatte sie selbst durchlebt, siehe Th. 1, S. 146.

reale Grundlage und poetische Form geben, sind noch durch einen eben so eigenthümlichen Gehaltsgegensatz vermehrt, welcher der Träger und Grundton des Ganzen ist und der Romanze eine höhere, allgemein menschliche Beziehung verleiht. Schon Johanna sagt im Monolog (Akt 4, Scene 1):

„Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn!
Die Züge schaun des edeln Angesichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fordert Gott,
Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen."

Daß Johanna den Jüngling leiblich sah — das ist ihm hier nur ein Symbol von dem Sehen des Geistes, welches er eigentlich meint. Kassandra bittet den Apollo, die „traur'ge Klarheit," „den blutigen Schein" d. h. den Blick, durch den sie das blutige Schicksal vorhersieht, von ihren Augen zu nehmen. Nur der Irrthum sei das Leben, und das Wissen sei der Tod, was nichts anders heißt, als, nur in der Beschränktheit des Erkennens, in der Unwissenheit hinsichtlich des Ewigen, also nur „in einem fröhlich dunkeln Sinn," im kindlichen Vertrauen und Hoffen, gedeihe das menschliche Leben sowohl in Absicht auf Genuß als auf ideale Zwecke; und das Wissen sei der Tod, d. h. eine bestimmte Erkenntniß des Ewigen und eine überwiegende Weltkenntniß sei mit ächtem Lebensgenuß und idealem Streben unvereinbar. Daher verlor Johanna durch Einen Blick in die Welt ihren Prophetenberuf und ihren innern Frieden, und der Kassandra ist durch ihre Einsicht in die Zukunft, bei dem Unvermögen, das Bevorstehende zu ändern, alles Glück geraubt. „Der Augenblick, der Stunde fröhlich Leben," klagt sie, sei ihr hierdurch genommen — so daß also der Gedanke, daß dem Menschen nur der Augenblick gehöre,[1] auch hier wiederkehrt. Ueberall erhebt Schiller den idealen Glauben über das reale Wissen. In der Hymne auf das Glück heißt es von den Göttern:

„Nicht der Sehende wird von ihrer Erscheinung beseligt,
Ihrer Herrlichkeit Glanz hat nur der Blinde geschaut."

[1] Siehe Theil 2, S. 45 f.

Eine Stelle, aus welcher die oben angeführte aus der Johanna die beste Erläuterung erhält. So bittet auch Kassandra den Gott, ihr ihre Blindheit zurückzugeben, und sie spricht:

„Wer erfreute sich des Lebens,
Der in seine Tiefen blickt."

Denn schon in Licht und Wärme hatte es der Dichter bemerkt, daß der Wahrheit helle Strahlen nicht immer Glut geben, und daß wer das Weltgedränge erst erfahren habe, sein Herz der Liebe zuschließe. Und es liegt in jenem Ausspruch auch der Schlüssel für die Worte im Punschliede: „Herb ist des Lebens innerster Kern."

So nimmt dieser moderne Apostel des Christenthums allenthalben das Ideale, welches nur im Glauben und Gefühl erfaßt werden kann, gegen den Weltverstand, die Lebenserfahrung, so wie gegen die begriffsmäßige menschliche Einsicht und Weisheit in Schutz, deren von Kant nachgewiesene Unzulänglichkeit er nicht allein theoretisch begriffen, sondern in tiefster Lebensempfindung erkannt hatte. Was der Vernunft pure Thorheit ist, den Kindersinn, das dunkle Glaubenswort, den Schein, das Spiel, den Traum, sogar den Wahn, den Irrthum und die Blindheit, das adelt seine himmlische Poesie und macht es zu Trägern und Symbolen seiner höhern Betrachtung der Dinge. Weil die wunderherrliche Romanze sich an ein Interesse der Menschheit anknüpft, läßt sie auch in den Lesern einen unvertilgbaren Eindruck zurück. Was soll uns auch die vollendetste Poesie, wenn sie nur die Oberfläche der Seele leise berührt? — Hier haben wir einen überwiegenden Ideengehalt in einem kleinen lyrischen Epos, das seinem längsten Umfang nach zugleich ein dramatischer Monolog ist. Das Gedicht erfüllt uns in der That mit einem tragischen Gefühl. Das tiefe Mitleid, welches der bodenlose Jammer der Seherin in uns erweckt, schlägt plötzlich in Furcht und Entsetzen um, wenn wir uns erinnern, daß wir selbst diesem Jammer mit jeder höhern Sprosse der Einsicht und Erfahrung näher rücken. Jede Erfahrung bezahlen wir mit einer Freude, an unserer Weltkenntniß verblutet unser Herz; je tiefer wir den menschlichen Verhältnissen auf den Grund schauen, je besonnener wir unsere eigne Zukunft berechnen, desto unglücklicher fühlen wir

uns. Freude, Glück, Hoffnung, Muth, Vertrauen werden uns durch die deutliche Einsicht in den Weltlauf verzehrt, und uns bringt unser Wissen herbere Früchte, als unsere dunkle Befangenheit, in welcher wir allein die Stimmen der Himmlischen vernehmen, uns zu edeln Zwecken rüsten und des Daseins froh genießen.

Ueber die dritte der genannten Romanzen, das Siegesfest, berichtet Schiller in einem Briefe an Humboldt am 18. August 1803: „Ich lege Ihnen ein Lied bei, das in der Absicht entstanden ist, dem gesellschaftlichen Gesang einen höhern Text unterzulegen. Die Lieder der Deutschen, welche man in fröhlichen Cirkeln singen hört, schlagen fast alle in den platten prosaischen Ton der Freimaurer-Lieder ein, weil das Leben keinen Stoff zur Poesie gibt; deßwegen habe ich mir für dieses Lied den poetischen Boden der homerischen Zeit gewählt, und die alten Heldengestalten der Ilias darin auftreten lassen. So kommt man doch aus der Prosa des Lebens heraus und wandelt in besserer Gesellschaft." In ähnlicher Weise schreibt er am 24. Mai 1803, zu welcher Zeit das Lied wohl gedichtet ist, an Goethe, das Siegesfest sei die Ausführung einer Idee, die ihr Kränzchen [1] ihm vor anderthalb Jahren gegeben habe, weil alle gesellschaftliche Lieder, die einen poetischen Stoff behandeln, in den platten Ton der Freimaurer-Lieder verfielen. Er habe also gleich in das volle Aehrenfeld der Ilias hineinfallen und sich das holen wollen, was er habe schleppen können. So kehrte Schiller in diesem Gedichte zu derselben Strophenform zurück, welche er in dem ältern Gesellschaftsliede, dem Hymnus an die Freude gebraucht hatte, denn in beiden folgt nach acht Zeilen ein lyrischer Refrain von vier Versen. Ob sich aber dieses Gedicht vermöge seines ernsten, herben Inhaltes zu einem gesellschaftlichen Gesange eigne, ist bezweifelt worden. [2] Doch ermuntert die Weisheit der Kassandra zu einem raschen Genuß des Augenblicks, und der Schluß:

„Morgen können wir's nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben!"

[1] Siehe Theil 5, S. 35 ff.

[2] H. Viehoff's Erläuterungen der Gedichte Schiller's, Th. 5, S. 125 f.

ist das Motto jeder frohen Gesellschaft, die sich durch den Inhalt des Vorhergehenden auch veredelt und gehoben fühlen muß. Das Thema des Ganzen ist also ganz gleich mit Gunst des Augenblicks, auch einem geselligen Liede.

Der Zeit, „eh' die hohe Veste fiel," gehört die Kassandra an, und das Siegesfest beginnt mit den Worten: „Priam's Veste war gesunken," ist also gleichsam als eine Fortsetzung, ein Seitenstück anzusehen, zumal da auch in ihm die Seherin die Hauptfigur ist. Die acht ersten Zeilen in jeder Strophe sind meist episch, die folgenden vier eingerückten lyrisch, gleichsam ein Chorgesang in diesem lyrischen Drama, dessen Schauplatz an dem Strand des Hellespontos ist. Hier, auf den hohen Schiffen sitzend, feiern die siegestrunkenen, mit Beute beladenen Griechen vor der nahen Abfahrt nach der Heimath das Fest. Die gefangenen Trojanerinnen mischen den Wehgesang in dieses wilde Fest der Freuden — denn auch hier darf der erschütternde Kontrast nicht fehlen. Zuerst opfert der Wahrsager Kalchas der Pallas, dem Poseidon und dem Zeus, und rühmt, daß die Stadt bezwungen sei. Dann übersieht Agamemnon der Völker Zahl, die sich zu Wenigen vermindert, und preis't die Heimkehrenden glücklich. Aber der weise Odysseus warnt, richtig vorausahnend, es könne Manchem auch zu Haus von Freundes oder Weibes Tücke der Mord bereitet sein. Und der Atride Menelaos umfängt die wieder erbeutete Gattin Helena, und bemerkt, daß das von Paris verletzte Gastrecht mit dem Untergang von Troja bestraft worden sei. Dem entgegnet charakteristisch des Oileus Sohn, Ajas, der durch seine Gottlosigkeit sich berüchtigt machte, daß das Glück die Loose blindlings vertheile, indem Patroklos begraben liege und Thersites zurückkehre. Deßwegen müsse auch sein Bruder, nimmt beistimmend Teukros das Wort, der Telamonier Ajas gepriesen werden, der, von dem listigen Odysseus um die Waffen des Achilles betrogen, sich selbst getödtet. Pyrrhus (Neoptolemus) preis't seinen großen Vater und zugleich sehr schicklich den hohen Werth des Ruhms. Der edle Diomedes verherrlicht den Hektor, den obgleich besiegt doch das schönere Ziel ehre: Lob aus Feindesmund. Nestor endlich, welcher aus langer Lebenserfahrung wohl

wußte, daß Speise und Trank die Trauer heilen („der alte Zecher"), reicht der Hekuba den Labebecher und erinnert sie an die Niobe. Da erhebt sich, der Aufforderung des alten beistimmend, die Prophetin Kassandra mit dem Worte: „Rauch ist alles ird'sche Wesen" rc. und ermahnt zum Genuß des Augenblicks. Diese ernste Betrachtung des Lebens ist die Krone, zu der sich das Gedicht erhebt. Der Prophetin Spruch geht über alles, was die andern gesagt haben, hoch hinweg, wie über das ganze Menschentreiben. Nur des gottlosen Teukres Wort, daß das Glück aus seiner Tonne die Geschicke blind verstreue, berührt der Seherin Ausspruch, indem es die Uebermacht des Glückes über das Menschliche darthut. Es war bei Schiller Ueberzeugung und Gefühl, daß in den meisten Fällen Verdienst und Glück mit einander in Widerspruch stehen,[1] und aus diesem Glauben wußte er sich, in der Erinnerung an die persönliche Würde, die des Glücks entbehren kann, zu jener mächtigen, überwältigenden Tragik zu erheben, die uns aus seinen Werken entgegenströmt. „Genieße, wer nicht glauben kann," „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl." Die Meinung, daß das buhlende Glück sich dem Edeln vereinigen werde, kennen wir als eines der Worte des Wahns: „Nicht dem Guten gehöret die Erde." So unterlag der tapfre Telamonier im Streit mit dem listigen Odysseus, Patroklus und Achilles sanken, während der schlechteste der Griechen, Thersites, verschont blieb, und dem großen Hektor half sein edleres Ziel nichts. Alle diese Gedanken und Ereignisse schlagen in die Wahrheit ein, in welcher sich dieses „erhabene Tragödienlied" kulminirt, und neben dem Genuß des Augenblicks („Darum laßt uns heute leben"!) ist in dieser allgemeinen Hinfälligkeit nur noch der Ruhm als ein Lebensgut ausgezeichnet. Es braucht endlich kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, wie ganz ihrem Charakter gemäß die hier auftretenden Personen sprechen.

Ueberblicken und vergleichen wir diese drei Frauenromanzen, so müssen wir sie den drei Frauentragödien, welche in dieselbe Zeit fallen, parallel stellen. Die Hero mit ihrer

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1266. 1. u. (Oktavausg. B. 12, S. 361).

sinnlichen Liebesgluth ist offenbar der Charakter der Maria Stuart im Drama; das Gedicht Kassandra liegt, wie nachgewiesen wurde, seiner Situation und zum Theil auch seinem Inhalt nach, in der Tragödie Jungfrau von Orleans, und die Seherin des Alterthums und die Prophetin des Mittelalters sind dieselben Personen, nur nach den Zeiten verschieden kolorirt; und das Siegesfest endlich verkündigt dieselbe Hinfälligkeit alles ird'schen Wesens, wie die Braut von Messina, und lehrt, wie diese: „Nur die Götter bleiben stät." Auch ist das Siegesfest die am meisten ideale und lyrische Romanze, wie die Braut von Messina das am meisten ideale und lyrische Trauerspiel. In den Frauentragödien sowohl, als in den Frauenromanzen ist die Behandlung schon dem Charakter des Weibes gemäß, welches hier überall vorantritt, weich und subjektiv, und Verlangen und Sehnsucht sind der Grundton. Aus allen drei Romanzen, welche antike Ereignisse bearbeiten, ersieht man endlich, wie ganz und tief die Seele des Dichters zu der Zeit im Alterthum lebte, als er die Braut von Messina vorbereitete oder dichtete.

Dieser subjektive Balladenstil aber nahm augenblicklich einen Umschwung, als Schiller in das Gebiet des Tell trat. Hier erlosch sogleich alle Sehnsucht in „dem eingeschlossenen stillen Thal," „in der seligen Insel" des naiven idyllischen Schweizerlebens, an welcher der Dichter gelandet war. Seine Seele fand hier ein volles Genüge, denn sie sah da in holder Naturwirklichkeit realisirt, wornach ihr verlangte. So nahmen denn sofort auch seine kleinern Gedichte einen sehnsuchtsfreien, männlichen Charakter an, und das naive Schweizerleben bestimmte nicht allein diese Dichtweise, sondern lieferte ihm auch noch den Stoff zu drei kleinern Gedichten, zu den letzten, die aus seiner Feder geflossen sind. Ich meine den Grafen von Habsburg, den Alpenjäger und das Berglied.

Die treffliche Ballade, der Graf von Habsburg, ist, wie der Dichter selbst in einer Anmerkung sagt, aus der Hauptquelle seines Wilhelm Tell, aus Tschudi, genommen. Unter dem Jahr 1266 erzählt dieser Chronist den Vorfall, wie der Graf von Habsburg dem Priester begegnet sei, ihm sein Pferd gegeben habe und es nachher nicht wieder habe

zurücknehmen wollen, beinahe ganz in der Weise, wie ihn Schiller darstellt. Doch scheidet der beschenkte Priester bei Tschudi mit den Worten vom Grafen; „Herr, nun wolle Gott Eer und Würdigkeit hie im Zit und dorten ewigklich an üch legen.“ Den folgenden Morgen aber, fährt er zu erzählen fort, sei Rudolph in ein Kloster geritten, und dort habe ihm die Klosterfrau gesagt: „Das wird der allmächtig Gott üch und üwer Nachkommen hinwider begaben, und söllend fürwar wüssen, daß Ir und üwer Nachkommen in höchste zitliche Eer kommen werdend.“ Der Priester sei Kaplan des churfürstlichen Erzbischoffs zu Mainz geworden, und habe diesem und andern Herrn von Rudolph's Frömmigkeit und Tapferkeit so viel Rühmens gemacht, daß sein Namen im ganzen Reich bekannt geworden, und er nachher zum römischen König erwählt worden sei. Der Dichter weicht also von dem Erzähler darin ab, daß er die Klosterfrau ganz aus dem Spiel läßt. Er legt den Inhalt ihrer Worte dem Priester selbst in den Mund, wodurch die Darstellung von einer Nebenfigur befreit wird, und die Person des Priesters gewichtiger hervortritt, zumal ihn der Dichter nicht einen allgemeinen Glückwunsch, sondern in der Form eines Wunsches eine bestimmte Prophezeihung aussprechen läßt:

„Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
Durch ritterlich Walten im Schweizerland;
Euch blüh'n sechs liebliche Töchter.
So mögen sie, rief er begeistert aus,
Sechs Kronen Euch bringen in Euer Haus,
Und glänzen die spät'sten Geschlechter.“

Die sechs Töchter Rudolph's vermählten sich zur Hälfte mit Fürsten, zur Hälfte mit Königen. Wie der Dichter hierin seinen eigenen Weg ging, so ist auch alles andere, die ganze Scene in Aachen, das Auftreten des Sängers und dessen Identität mit dem Priester seine Erfindung. Der Kaiser will bei seinem Krönungsmahle einen Sänger hören, und ein Greis tritt auf und trägt ihm zur Zitter eine fromme Handlung aus seinem eigenen Leben vor, die ihm selbst widerfahren war: der Kaiser erinnert sich der

Begebenheit, und erkennt in dem alten Sänger gerührt jenen Priester, dem er seine Ehrfurcht bezeugt hatte. Durch diese sinnvolle Behandlung ist, wie in dem Taucher und in dem Kampf mit dem Drachen, [1] das Entlegene mit dem Gegenwärtigen zu einer scenischen Einheit vereinigt, wodurch die ganze Ballade wieder die Gestalt eines dramatischen Gemäldes erhält. Außerdem ist hierdurch eine edle That und ihre Belohnung, die Prophezeihung des Priesters und deren Erfüllung, in eine anschauliche, gleichsam in die Augen springende Verbindung gesetzt. Denn es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die Ballade jene fromme Handlung des Grafen Rudolph als Hauptursache seiner Erhebung zur Königswürde betrachtet wissen will — als ein anderer mitwirkender Grund wird des Grafen Macht und sein „ritterliches Walten im Schweizerland" bezeichnet. Der Dichter macht nicht allein in einer Anmerkung am Schlusse der Ballade darauf aufmerksam, daß der Priester nicht wenig dazu beigetragen habe, bei der nächsten Kaiserwahl, die auf das große Interregnum gefolgt sei, die Gedanken des Churfürsten zu Mainz auf den Grafen von Habsburg zu richten, sondern er hat auch deßwegen, weil jener frühere Vorfall des Rudolph und des Priesters die Hauptsache des Ganzen, und die Erwählung zum Könige nur etwas Hinzukommendes ist, das ganze Gedicht der Graf von Habsburg überschrieben. Dieser Titel bezeichnet offenbar die von dem Priester vorgetragene Geschichte als den Hauptinhalt des Gedichts, welches höchst bedeutsam mit dem Gedanken schließt, daß das Volk, welches in dem Kaiser den Grafen erkannt habe, „das göttliche Walten verehrte." Hiermit ist die christlich populäre Grundidee des Ganzen ausgesprochen. Es wird uns eine edle, fromme Handlung dargestellt, die wir mit eigenen Augen belohnt sehen; es wird uns gezeigt, wie die Vorsehung das Gute nicht ohne Vergeltung läßt. Wie die Religionsvorstellungen, welche jener Begebenheit zu Grunde liegen, ganz rein aus dem Sinne und nach den Worten Tschudi's und aus der Denkweise der Zeit wiedergegeben sind, so ist auch die Hauptidee des Ganzen ein objektiver Volksglaube und von der eignen Ansicht des

[1] Siehe Theil 3, S. 334.

Dichters getrennt. Unvermischt gibt uns die Ballade diesen ganzen Inhalt wieder, und das eigenthümliche Verdienst des Dichters besteht nur in dessen kunstvoller Behandlung.

Aber in der Art, wie Rudolph's Frömmigkeit belohnt wird, drängt sich dem aufmerksamen Leser ein Widerspruch auf, welcher das Ende des Gedichts in seiner Wirkung beeinträchtigt. Der dankbare Priester wünscht dem Grafen, daß er hier und dort zu Ehren komme, und daß seine sechs lieblichen Töchter sechs Kronen in sein Haus bringen mögen. Als sich der Kaiser der Geschichte wieder erinnert und in dem Sänger den Priester erkennt, vergießt er viele Thränen und das Volk, welches in dem Kaiser den Grafen erkennt, der das gethan, verehrt das göttliche Walten. Wie aber? was brachte diese allgemeine Rührung und religiöse Erhebung der Gemüther hervor? Doch wohl weniger jener unbestimmte Glückwunsch, daß der Graf zu Ehren kommen werde hier und dort, als die bestimmte Prophezeihung von den sechs Kronen der Töchter. Diese letztere mußte also bei der Krönung Rudolph's zu Aachen im Jahr 1273 schon in Erfüllung gegangen sein, wenn ihre Erwähnung einen solchen Eindruck hervorbringen konnte. Aber wie kann uns der Dichter glauben machen, daß schon bei Rudolph's Krönung alle seine sechs Töchter mit Fürsten und Königen vermählt gewesen seien, da diese Vermählungen doch erst in Folge der Thronbesteigung ihres Vaters stattfanden? Waren die Töchter damals noch nicht verheirathet, so stehet die Hinweisung auf sie ziemlich müßig da. Die Thränen des Vaters und das göttliche Walten sind nur dann gehörig motivirt und vollkommen gerechtfertigt, wenn des Kaisers Töchter schon damals alle vermählt waren, was sie aber nicht sein konnten. Der Dichter begeht hier nicht allein einen Anachronismus, sondern muthet uns auch eine innere Unwahrscheinlichkeit zu, welche sogar dem schlichten Verstand sogleich anstößig und unbequem auffällt.

Sonst möchte an dem kleinen dramatischen Epos alles zu loben und zu bewundern sein. Der dürftige oder doch gemein populäre Inhalt des Stücks ist durch die höchst kunstvolle Behandlung in's Gleichgewicht gesetzt. Während das

Gedicht durch den Gehalt der gewöhnlichen Volksballade angehört, erhebt es sich durch seine dramatische Form hoch über dieselbe. Es wird nicht, wie etwa im braven Mann von Bürger, nackt und einfach eine edle That gepriesen, sondern diese erscheint als eine frühere Begebenheit, wir sehen sie in der Gegenwart belohnt und verherrlicht, und genießen das Vergnügen, in dem Priester und Sänger, in dem Grafen und Könige dieselben Personen zu entdecken. Daß der wahrsagende Priester zugleich der begeisterte Sänger ist, weicht ganz von der Geschichte ab, ist aber von einer entschiedenen poetischen Wirkung. Durch die prachtvolle, großartige Beschreibung des Krönungsmahles in den zwei ersten Strophen beurkundet sich die glänzende Darstellungskunst Schiller's, welcher in dem Verse:

„Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,"

von der Geschichte abging, um das Krönungsfest in seiner vollständigen Pracht zu schildern. Daher durfte der, mit dieser Königswahl unzufriedene, stolze Ottokar von Böhmen nicht fehlen. Die Art und Weise endlich, wie der Sänger in die Scene eingeführt wird, ist ganz und gar durch die Schiller'sche Denkweise motivirt, so daß man sagen kann, daß in diesen Strophen und in ihnen allein, der Dichter dem Gehalte nach in sein Werk eintrete. Was der Kaiser zur Motivirung seines Wunsches sagt: „Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl" rc. erinnert ganz bestimmt an den Anfang des Gedichtes, die vier Weltalter: „Wohl perlet der purpurne Wein" rc. [1]; und was er in der fünften Strophe von der Unergründlichkeit und Unbestimmbarkeit des Gesanges spricht: „Wie in den Lüften der Sturmwind braus't" rc., das hörten wir den Dichter schon früher in der Ode, Macht des Gesanges, verkünden. [2] Es sind ähnliche eigenthümliche Ideen, doch an den verschiedenen Stellen ganz verschieden ausgedrückt.

Wenn der Graf von Habsburg im Allgemeinen in dem

[1] Siehe Theil 4, S. 95.
[2] Siehe Theil 3, S. 144.

Geiste und Stil des Wilhelm Tell liegt, so knüpfen sich die zwei letzten Stücke, die wir noch zu erwähnen haben, an besondere Stellen dieses Drama's an. Dem Alpenjäger soll zwar eine Sage im Ormont-Thale des Waadtlandes zu Grunde liegen, nur mit der Abweichung, daß den Gemsenjäger dieser Erzählung auf seiner verwegnen Jagd ein furchtbares Ungewitter überfalle, aus welchem dann der Berggeist zu ihm trete.[1] Doch sind die Worte der Mutter zu ihrem Sohne ganz aus der Situation der zartmüthigen und ängstlich besorgten Hedwig im Anfange des dritten Aktes genommen. Was die Gattin zu Tell sagt:

„Bei jedem Abschied zittert mir das Herz,
Daß du mir nimmer werdest wiederkehren,"

spricht die Empfindung der um ihren Sohn bekümmerten Mutter aus, als er im Begriff ist, auf die Gemsenjagd zu gehen. Wie die Hedwig ihren Tell zum Hirten machen möchte; so räth die Mutter dem Jüngling, ein Hüter der Lämmer, der Rinder zu werden, den Garten zu bestellen („der Blümlein zu warten"). Aber was Tell erwiedert:

„Zum Hirten hat Natur mich nicht gebildet!
Rastlos muß ich ein flüchtig Ziel verfolgen;
Dann erst genieß' ich meines Lebens recht,
Wenn ich mir's jeden Tag auf's neu erbeute;"

dieß bethätigt in unserm Gedicht der Sohn, indem er sich den Armen seiner Mutter entreißt. Und so wird dem Dichter dieser verwegene Alpenjäger, der, um ein armseliges Gratthier zu erlangen, die größten Beschwerden und Gefahren übernimmt, zu einer symbolischen Gestalt. Er versinnlicht das maßlose, unersättliche zerstörungslustige Wüthen des Menschen gegen die Natur, dem endlich diese selbst, hier unter dem Bilde des Geistes, des Bergesalten, Einhalt gebietet, indem sie ihre Gebilde gegen seine Willkühr und Eingriffe in Schutz nimmt. Unsere Thorheiten und Frevel sind unvermögend, gegen die Gesetze der Natur etwas auszurichten. Im Gegensatz gegen diese nutz- und gleichsam zwecklose

[1] Götzinger a. a. O., S. 285.

Zerstörungslust wird uns in der Rede der Mutter das friedliche Zusammensein mit der Natur gezeichnet. Wie Schiller sonst, z. B. in der Feuersbrunst des Liedes von der Glocke und besonders in Hero und Leander, das furchtbar erhabene Schauspiel darstellt, wie die Natur menschliche Werke, menschliches Glück zertrümmert, so läßt er hier umgekehrt vom Menschen die Feindschaft ausgehen. Die Regionen, in welche sich der Alpenjäger versteigt, gehören gleichsam der Erde nicht mehr an — „durch den Riß nur der Wolken erblickt er die Welt“ — und so weis't ihn der Geist mit den Worten zurück: „Raum für alle hat die Erde!“ Auch streifen die Verse: „Mußt du Tod und Jammer senden bis herauf zu mir?“ an jenen Ausspruch in der Braut von Messina, daß die Welt vollkommen sei überall, wo der Mensch nicht hinkomme mit seiner Qual.

Offenbar war es dem Dichter bei dieser Romanze, umgekehrt als bei der vorhergehenden, nur um die darzustellende Idee zu thun, in welche die Erzählung gleichsam aufgeht und deren vollständiger Ausdruck zugleich der Schluß des Gedichtes ist. Die Begebenheit selbst ist zu keinem epischen Ausgange fortgeführt; über das Schicksal des Jägers erfahren wir nichts. Diese unbeendigte Handlung für sich hat auch so wenig Interesse und Verwickelung, daß das Stück von einer Romanze nur die äußere Einkleidung besitzt, aber durch seinen überwiegenden lyrisch-philosophischen Gehalt eine Art Parabel ist. Man wird an die Auffassung der männlichen Natur in dem Gedichte, Würde der Frauen, erinnert. Des Mannes wild schweifende Kraft und feindlich zermalmendes Streben, durch die holde Menschlichkeit (in der Gestalt der Mutter) nicht mehr gezügelt, wird endlich durch die allmächtige Natur selbst in ihre Schranken zurückgewiesen.

Der Alpenjäger ist wahrscheinlich Anfangs Juli des Jahres 1804 für Becker's Taschenbuch geschrieben.[1] Er ist das letzte kleinere Gedicht, welches wir von dem unvergleichlichen Sänger besitzen. Denn das Berglied, welches wir diesem Balladenkranze nachträglich noch beifügen, ist einige

[1] Am 5. Juli 1804 bemerkte Schiller in sein Notizenbuch: „An Becker, nebst dem Alpenjäger.“

Zeit früher entstanden. Schiller schickte dasselbe als eine „kleine poetische Aufgabe zum Dechifriren“ am 26. Januar 1804 an Goethe; und dieser erklärte sich: „Ihr Gedicht ist ein recht artiger Stieg auf den Gotthardt, dem man sonst noch allerlei Deutungen beifügen kann, und ist ein zum Tell sehr geeignetes Lied.“ Dieses durch Personifikationen belebte Landschaftsgemälde ist mit der majestätischen Beschreibung der Gotthardtsstraße am Ende des Tell eng verknüpft. Es ist derselbe Text, nur das einemal als Mittel zu einem bestimmten dramatischen Zwecke gebraucht, das anderemal als Selbstzweck lyrisch behandelt. „Der am Abgrund leitende schwindlichte Steg“ ist der Weg, welcher von Amstäg der Reuß nach aufwärts führt, bald an dem rechten, bald an dem linken Ufer des wild rauschenden Flusses. Die Riesen, welche den Weg sperren und Verderben drohen, sind die sich entgegenstellenden oder überhangenden Felsmassen; und die Schreckensstraße, welche im Winter durch Lawinen droht, ist die enge, schaurige Bergschlucht Schöllenen. Von da gelangt man nach anderthalb Stunden zur Teufelsbrücke, welche, weil sie, von dem Wasserstaub der schäumend fallenden Reuß bespritzt, von Ferne zu stäuben scheint, sehr malerisch im Tell die stäubende Brücke genannt wird. Nicht weit oberhalb derselben ist der Teufelsberg, durch welchen der Weg in einem zweihundert Fuß langen Schacht, dem Urner-Loch, hindurch führt. Das ist in unserm Berglied „das schaurige Thor“ (im Tell „das schwarze Felsenthor“), durch welches der Wanderer sogleich in das lachende Ursern-Thal tritt. Schiller nennt es ein „lachend Gelände“ (eine lachende Landschaft) und im Tell „ein heit'res Thal der Freude.“ Die vier Ströme, welche nach allen Himmelsgegenden auseinanderfließen, sind die Reuß, der Rhein, der Tessin und die Rhone, wobei aber zu bemerken, daß die Worte: „und bleiben sich ewig verloren“ auf die Reuß und den Rhein nicht recht passen, da die erstere durch die Aar in den Rhein fließt. Die „zwei Zinken“ (Spitzen) ragen über die Wolken empor, und auf einem derselben „sitzt die Königin hoch und klar,“ das heißt einer derselben ist ein ewiger Gletscher. Der (sieben) „ewigen Seen,“ von denen im Wilhelm Tell noch die Rede ist, wird hier nicht erwähnt.

Die Weise, wie in den beiden letzten Strophen die Wolken des Gotthardt und der Gletscher personificirt werden, krönt das ganze Gedicht. Die Erhabenheit der Darstellung hält mit der sich steigernden Erhabenheit des Gegenstandes gleichen Schritt. Wie dem Alpenjäger in den obersten Regionen der Geist entgegentritt, so endigt auch dieses Berglied mit dem Geisterreiche, wo die himmlischen Töchter den einsamen Reihn halten und die bekränzte Königin auf unvergänglichem Throne sitzt. Auch hat der Dichter in beide Gedichte eine heiße Sehnsucht nach der reinen, freien Luft der Berge gelegt. Sie verkündet sich in den wiederholten Worten des Jägers: „Mutter, Mutter, laß mich gehen!“ und sie spricht aus des Dichters eigener Seele in den Versen:

„Aus des Lebens Mühen und ewiger Qual
Möcht' ich fliehen in dieses glücksel'ge Thal.“

Der Titel des Stücks: Berglied, könnte zu allgemein, zu unbestimmt erscheinen. Aber es erhellt auch aus der Aeusserung Schiller's gegen Goethe, daß das Gedicht gewissermaßen ein poetisches Räthsel sein sollte. Die mit Fleiß verschwiegene Gotthardtsstraße will aus den an einander gereihten Merkmalen errathen sein. Und aus diesem Gesichtspunkte scheinen auch die dem Wortverstande nach auffallenden Zeilen von der Teufelsbrücke aufgefaßt werden zu müssen:

„Sie ward nicht erbauet von Menschenhand,
Es hätte sich's keiner verwogen.“

Diese Verse, die den Leser augenblicklich irre führen, erhöhen die Größe des Gegenstandes dadurch, daß sie die Brücke als das Werk überirdischer Wesen darstellen. Es liegt ihnen ohne Zweifel eine Sage zu Grunde.

Vergleichen wir die spätern Romanzen, die wir hier zusammengestellt, mit dem frühern Balladenkranze [1], so ist die große Verschiedenheit in die Augen springend. Dort ein mit dem Gedicht innigst verwobenes Grundmotiv, hier ein sich stark hervorhebender, überwiegender Ideengehalt; die frühern Bal-

[1] Siehe Thl. 3, S. 291. ff.

laden von einer kernhaften, höchst kunstvollen und vortrefflichen Form, diese Romanzen, weil der Dichter das Hauptgewicht auf den Inhalt legte, von weit schwächerer Behandlung [1]; kurz, jene Balladen ganz so plastisch und objektiv gehalten, wie der Wallenstein, dem sie zur Seite stehen, und diese Romanzen, ganz so in subjektive Lyrik gezogen, wie die drei gleichzeitigen Dramen, deren Seele sie athmen. Wie aber von der frühern Gruppe zwei Sprößlinge, der Ritter Toggenburg und des Mädchens Klage, in die spätere gehören, so tritt aus dieser ein Gebilde, Rudolph von Habsburg, zu jener erstern Reihe zurück, gleichsam an der Hand des Wilhelm Tell, der sich ja ebenfalls auf's engste an Wallenstein anschließt.

Wie wir nun Schiller als Historiker und Philosophen längst hinter uns gelassen haben, so sagen wir hier auch dem lyrischen, didaktischen und epischen Dichter ein Lebewohl. Wir haben nicht nur von allen, in diesen Kreis gehörigen Gebilden die chronologische Zeitstelle, die äußere Veranlassung und die innere Ursache, den Stoff und die organische Bildung, sondern auch ihren Zusammenhang untereinander, ihr Verknüpftsein mit dem Denken und Fühlen des Urhebers und ihr Verhältniß zu dessen größern philosophischen, historischen und dramatischen Werken, so wie zu seinem ganzen Entwickelungsgang möglichst kennen lernen. Wechselsweise gab uns der Geschichtsforscher, der Denker und der Dramatiker den Schlüssel zum ächten Verständniß dieser kleinern Gedichte, und Schiller der Mensch ließ uns tiefe Blicke in die eigene Seele thun, als auf ihren gemeinschaftlichen mütterlichen Boden. Weil wir uns des Ganzen bemächtigt hatten, waren wir vor falschen oder schiefen Beziehungen am meisten verwahrt, und in dieser ideen- und gestaltenreichen Welt Schiller's einzig wohnend, am wenigsten versucht, fremde Erklärungsgründe einzuschmuggeln. So sahen wir denn diese kleinern Poesien in zwei auseinander liegenden dichten Gruppen vereinigt, da ein Theil im Beginn der ersten Periode nach dem Geburtsjahre der Räuber fällt, der andere Theil aber im Anfang der dritten in die Verfassungsjahre des Wallenstein geschaart ist. Durch die übrigen Lebensjahre sind nur einzelne dieser Gedichte gesät, die wenigsten durch die

[1] Nach dem Grundsatz Thl. 3, S. 346. f.

lange Zeit zwischen der ersten und dritten Epoche, welche sich beinahe durchweg an größere Werke oder Bestrebungen anlehnen. Dieses alles beim Lesen oder in der Erinnerung zu überblicken, möchte nicht unerfreulich sein, von der höchsten Wichtigkeit aber ist, jenes Bildungsgesetz zu verfolgen, durch welches sich Schiller im dritten Zeitraum von der abstrakten Ideendichtung herab [1] durch alle Arten und Weisen seiner lyrisch-didaktischen und Balladen-Dichtkunst führen ließ, bis das innere Entwickelungsgesetz die ganze Gattung durchmessen und sein Ziel erreicht hatte, wo dann der dramatische Bildungstrieb in Wirksamkeit trat, und seine eigenthümlichen Phasen ebenfalls gesetzmäßig durchlief.

Nach allem dem bleibt mir nichts mehr übrig, als über die äußere Form der Schiller'schen Poesie im Allgemeinen einige Nachrichten zusammenzustellen — denn vollständig erledigt könnte dieser Gegenstand, welcher gleichwohl auch bisher von mir immer berücksichtigt wurde, nur in einem eigenen Werke werden.

Alle kleinere Gedichte, welche Schiller's Jugend oder mittlern Lebenszeit angehören, sind in Reimen geschrieben, und so kehrte er auch in den letzten Jahren ganz zum Reime zurück. Die im elegischen Versmaße verfaßten bedeutendern Gedichte — jedes andern antiken Metrums enthielt er sich gänzlich — fallen sämmtlich zwischen die Jahre 1795 und 1798, indem sie mit dem Genius und Tanz beginnen und mit dem Glück aufhören. So war es ja auch nur in einer Uebergangsperiode, wo Schiller die antiken Elemente in das Drama einführte, und er kehrte gleichmäßig im Princip seiner Schauspiele und in der metrischen Form seiner kleinern Gedichte gegen das Ende seines Lebens mit Bewußtsein zur Natur und einer schönern Jugend zurück.

In der Handhabung der achtzeiligen Stanzen übte er sich zuerst, wie wir wissen [2], durch Uebertragung zweier Bücher der Aeneide von Virgil, und zwar nach dem Beispiele Wieland's. Denn seit der Erscheinung des Idris und Oberon, bemerkte er damals, sei es zur ausgemachten Wahrheit gewor-

[1] Siehe Theil 3, S. 134. ff.

[2] Siehe Theil 2, S. 241. ff.

den, daß diese Stanzen für das Große, Erhabene, Pathetische und selbst Schreckhafte einen Ausdruck hätten. Er blieb auch diesem schönen Versmaße in manchen kleinern Gedichten oder in lyrischen Partien seiner Dramen fortwährend treu.

Als ein besonderes Verdienst, welches er sich um unsere lyrische Poesie erwarb, muß es noch erwähnt werden, daß er die daktylischen und anapästischen Versmaße mit den iambischen und trochäischen in schönster Mannigfaltigkeit zu vereinigen wußte. Hierdurch beseitigte er jene steife Einförmigkeit, zu welcher der deutsche Vers sonst gewöhnlich hinneigt.

Den Hexameter hatte er bekanntlich mit dem Homer erst aus Vossens Uebersetzung der Ilias und Odyssee kennen und lieben lernen. Aber erst durch Goethe's Venetianische Epigramme wurde er im Herbst 1795 veranlaßt, sich auch im elegischen Versmaß zu versuchen, und Humboldt's feine Bemerkungen kamen hierin seinem sorgfältigen Fleiß sehr zu statten. Das Metrum wurde ihm schnell so werth und geläufig, daß eine Menge Stücke in demselben entstanden.

Wenn es hiebei erlaubt ist, zugleich auch von der metrischen Form des Drama's zu reden, so bemerke ich, daß sich Schiller zuerst schon in Stuttgart in der „lyrischen Operette" Semele in reimlosen, fünffüßigen Jamben übte [1], von welchen er denn vom Jahr 1783 an mit entschiedenem Erfolg im Don Karlos einen glänzenden Gebrauch machte [2]. Von dieser Zeit an blieb der reimlose Fünffüßler die bleibende Form für den höhern Kothurn des deutschen Schauspiels. Denn ungeachtet der Wallenstein zuerst in Prosa geschrieben war, so arbeitete ihn doch nachher der Dichter — er begann hiemit am vierten November 1797 — metrisch um. In ähnlicher Weise scheint er auch mit den folgenden Stücken verfahren zu sein, wie man aus dem Nachlaß des Demetrius schließen kann, dessen meiste Scenen nicht nur disponirt, sondern auch ursprünglich in Prosa ganz ausgeführt sind [3]. Aus diesen Demetrius-Fragmenten ersieht man zugleich, daß es den Dichter fortwährend Mühe kostete, den Dialog in gute Jamben zu bringen.

[1] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 1, S. 207.
[2] Ebendas. Theil 4, S. 215. f.
[3] Ebendas. B. 3, S. 301. ff.

Ertheilte er hiedurch dem Trauerspiel die poetische Vollendung, welche ohne Unterschied für jede Dichtung einen gebundenen Rhythmus verlangt [1], so erhob er es dadurch noch mehr über die gemeine Natürlichkeit, daß er die Jamben an bedeutsamen Stellen mit andern Versformen geschickt abwechseln ließ. Er stellte in Entwickelung des tragischen Pathos den lyrischen Ton wieder her, und gab in seiner Braut von Messina wenigstens die erste anschauliche Vorstellung, mit welcher Würde und Kraft der griechische Chor auf Griechen wirken mußte. Besonders aber muß es noch hervorgehoben werden, daß Schiller zuerst den Versuch machte, dem deutschen Schauspiel die Abwechselung der reimlosen Jamben mit gereimten zu geben, welche man vorher nicht einmal in Uebersetzungen Shakspeare's dem Originale nachzubilden versucht hatte. Der Reim überrascht in einem sonst reimlosen Gedicht, und spannt dadurch die Aufmerksamkeit und erregt Erwartungen, welche den Hörer für den Inhalt empfänglicher machen. Da beim Anhören der zweiten Reimzeile die erste wieder anklingt, werden die schon einmal erregten Gefühle durch Wiederholung verstärkt. So führt der Reim, wie Apel sagt, immer einen leisen Parallelismus durch das Gedicht, und bringt, wie jede Harmonie in der Duplicität die Anschauung der Identität hervor.

Von dem Reim war er überhaupt ein großer Freund. „Der Ursprung des Reims mag noch so gemein und unpoetisch sein“, schreibt er [2], „man muß sich an den Eindruck halten, den er macht, und dieser läßt sich durch kein Raisonnement wegdisputiren.“ Er war deßwegen nicht gut auf Herder zu sprechen, „dessen unversöhnliche Feindschaft gegen den Reim“ ihm zu weit getrieben und schwach begründet schien. Herder entschuldigte sich aber [3], er habe nur dem Unterschied der alten und neuen Poesie in seinen Quellen nachforschen wollen, und da habe er insonderheit einige Quellen schärfer bezeichnet, als es gewöhnlich geschehe. Uebrigens gehe seine Liebe zum Reim über alles: „Ihre Reime zumal! Bei Ihnen spinnen sich wie Seiden- und Goldfäden Reim und Gedanken, wie die

[1] Siehe Theil 3, S. 346 f.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl. 2, S. 52.
[3] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Thl. 2, S. 130. f.

Klage der Ceres zeigt.“ Schiller meinte, daß der Reim seinen Ursprung einer Sprache zu danken habe, die viele Wörter mit gleichen Endungen besitze, und daß dieses und die Bequemlichkeit für das Gedächtniß ihn eingeführt habe. Er vertrage sich sehr gut mit der naiven Dichtung, besonders mit den fröhlichen und scherzhaften Gattungen derselben, erinnere aber mehr an Kunst, als die antiken Versmaße, was aber, wenn es nicht eine Wirkung der Künstlichkeit oder gar der Peinlichkeit sei, eine Schönheit involvire [1]. Denn der Genuß erreiche seinen höchsten Grad, wenn uns die Kunst als höchste Natur und die Natur als Wirkung der höchsten Kunst ergötze. Das sei aber eine Unart des Reims, daß er fast immer an den Poeten erinnere, wie z. B. in der freien Natur eine Allee an die Menschenhand [2], was aber der höchsten ästhetischen Wirkung nicht entgegen sei [3].

Gewiß stehen diese geistreichen Gedanken über den Reim seinen tiefen Ideen über die Sprache [4] würdig zur Seite. Humboldt, gegen den sie ausgesprochen waren, ermunterte ihn auch, immer dem Reim getreu zu bleiben, weil er ihn so meisterhaft zu behandeln verstehe; seine Dichtungsart habe mit dem Reim eine ganz eigene Verwandtschaft, die sich besser fühlen, als bestimmt angeben lasse. „Ich erinnere mich keiner Stelle Ihrer Gedichte,“ fügt er hinzu, „wo der Reim dem Gedanken geschadet hätte, aber auch keiner, wo er ihm (wie so häufig bei Wieland) sichtbar geholfen hätte; er erscheint für den Inhalt als gänzlich null, denn er verbindet mit dem Wohlklang eine Symmetrie, die unserer Sprache nichts weniger, als überflüssig ist“ [5]. Aber es läßt sich auch nicht läugnen, daß Schiller viele unreine Reime hat, und die Freiheiten, die er sich hierin in seiner Jugend erlaubte, sind ohne Beispiel. Die Schuld lag wohl hauptsächlich in seinem schwäbischen Dialekt, den er nie ganz ablegte. Dem Ohre eines

[1] Deßwegen wählte ihn der Dichter auch für Wallenstein's Lager, vergl. Theil 3, S. 374. f.

[2] „Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick?“ ꝛc. Der Spaziergang.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 426. f.

[4] Siehe Theil 4, S. 159.

[5] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 185.

Süddeutschen ist es ohne besondere sprachliche und musikalische Bildung beinahe unmöglich, manche verwandte Laute zu unterscheiden [1].

Ein eigentliches Studium hatte er sich aus der Verslehre nie gemacht. „Für den Versbau," schreibt er im November 1795, will ich noch so viel thun, als ich kann. Ich bin hierin der roheste Empiriker, denn außer Moritzens kleiner Schrift über Prosodie erinnere ich mich gar nichts, selbst nicht auf Schulen, darüber gelesen zu haben. Besonders sind mir die Hexameter und Pentameter, die mich nie genug interessirt haben, ganz fremd in Rücksicht auf Theorie und Kritik." Später gebrauchte er einmal Vossens Zeitmessung der deutschen Sprache, fand das Buch aber, mit Recht, unzweckmäßig eingerichtet und, weil ihm ein Register fehle, für den empirischen Gebrauch nicht geeignet [2]. Wer jedoch den Briefwechsel Schiller's mit Humboldt und Goethe kennt, weiß, welche außerordentliche Sorgfalt er auch auf diese äußere Form verwandte; und Humboldt war ihm hierin durch seine feinen Bemerkungen, da er viele Schiller'schen Gedichte vor dem Druck zur Durchsicht bekam, von wesentlichem Nutzen. „Wie sehr danke ich es Ihnen", schreibt ihm Schiller am siebenten September 1795, „daß Sie mir in Rücksicht auf Hexameter und Pentameter das Gewissen schärften. Ihre Bemerkungen sind gegründet und es ist mir unmöglich, etwas unvollkommen zu lassen, so lange ich es noch besser machen kann." Diese Strenge beobachtete er zeitlebens. Am neunten August 1799 äußerte er sich gegen Goethe: „Zur Vollendung gehört unstreitig auch die Tugend der prosodischen Richtigkeit, und der Künstler muß hierin etwas vom Punktirer lernen. Es hat mit der Reinheit des Sylbenmaßes die eigene Bewandtniß, daß sie zu einer sinnlichen Darstellung der innern Nothwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegentheil eine Licenz gegen das Sylbenmaß eine gewisse Willkührlichkeit fühl-

[1] Schlegel hat in den „literarischen Scherzen" diese Blöße nicht zu rügen versäumt:

„Wenn Jemand Schooße reimt auf Rose,
Auf Menschen, wünschen (?), und in Prose
Und Versen schillert: Freunde! wißt,
Daß seine Heimat Schwaben ist."

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl. 6, S. 193.

bar macht. Aus diesem Gesichtspunkt ist sie ein großes Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen. In Rücksicht auf den jetzigen Zeitmoment muß es jeden, der für den guten Geschmack interessirt ist, freuen, daß Gedichte, welche einen entschiedenen Kunstwerth haben, sich auch noch diesem Maßstab unterwerfen. So wird die Mittelmäßigkeit am besten bekämpft, denn sowohl der, welcher kein Talent hat, als korrekte Verse zu machen und bloß für das Ohr arbeitet, als auch der andere, welcher sich für zu original hält, um auf das Metrum den gehörigen Fleiß zu wenden, werden dadurch zum Schweigen gebracht." Schiller's beiläufige Einfälle sind überall Goldkörner.

Mehr noch, als durch prosodische und metrische Genauigkeit, zeichnen sich Schiller's Gedichte durch ihren wundervollen Rhythmus und den mit diesem verknüpften Wohllaut aus. Jene Fehlerlosigkeit ist die Frucht des Fleißes, diese Tugend war das Ergebniß des passionirten Gemüthszustandes, mit welchem Schiller immer arbeitete. Die Bewegungen seines Herzens theilten sich in wechselvollem Spiel der Sprache mit, und jede Regung des Gefühls fand von selbst in einem bestimmten Rhythmus ihren entsprechenden Ausdruck. In dieser Beziehung kann Goethe gegen ihn keinen Vergleich aushalten.

Schiller's poetische Sprache noch zu schildern, kann ich mich nach allem, was bisher zerstreut vorkam und nach der zusammenhängenden Charakteristik seiner Prosa und Lyrik [1], füglich überheben. Man tadelte vieles Einzelne, unglückliche Satzverbindungen, zweckwidrige Inversionen, unerträgliche Archaismen („in der Sonnen"), das vielfach mißbrauchte und, die häufig nachgesetzten Adjektive, die durch den E-Laut zerdehnten Sylben, und anderes. Aber vieles Mißfällige wird erst durch den Kontrast gegen die Schönheiten bemerkbar, von denen es umgeben ist, und anderes entsteht daraus, daß der Grammatiker Regeln vorschreibt, statt sie zu empfangen [2]. Wenn es z. B. in der Glocke heißt:

[1] Im 5. und 12. Kapitel des 3. Theils.

[2] Ungerecht scheint mir Götzinger (Deutsche Dichter, Thl. 1, S. 293.) in dieser Beziehung zu sein, welcher die naive Balladensprache Bürger's zur Norm macht. Viehoff hat manche angegriffene Stellen glücklich vertheidigt.

„Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
Zerreißen sie des Feindes Herz;“

oder den Kranichen des Ibykus:

„Und bald, obgleich entstellt von Wunden,
Erkennt der Gastfreund in Korinth
Die Züge, die ihm theuer sind;“

so soll zuckend und entstellt falsch gebraucht sein, weil es als voraus- oder nachgeschicktes Particip nur auf das Subjekt bezogen werden dürfe. Aber eben weil Schiller an so vielen Stellen das unveränderte Particip auch auf einen Akkusativ, Dativ oder Genitiv bezieht, so ist dieses in der Dichtersprache erlaubt und die Regel muß darnach gebildet werden. Und mit vollem Recht; denn die deutsche Sprache ist eine gehaltreiche Gedankensprache und so darf der Poet dem Verstand des Lesers schon zumuthen, daß er eine Form auch bei mangelhafter Bezeichnung richtig beziehe. — Was wir schon von Schiller's Prosa sagten [1], gilt auch von seiner Poesie: Er spricht rein, edel, stark, originell, bestimmt, klar, und man darf hinzusetzen: kühn, kunstvoll und meist auch anmuthig.

[1] Siehe Theil 3, S. 120.

Siebentes Kapitel.

Lebensverhältnisse im Jahr 1804. Reise und Ruf nach Berlin. Oekonomische Verhältnisse. Lebensgewöhnungen. Religion und Kunst. Entbindung und Krankheit der Gattin. Ankunft der Großfürstin in Weimar.

Ungeachtet Schiller und Herder sich ferne standen und sich selten sahen, konnte doch aufrichtige Achtung zwischen zwei solchen Männern nicht fehlen, und der erstere empfand es tief und schmerzlich, als Herder im December 1803 durch den Tod dem Kreis vorzüglicher Männer entführt wurde, die ein günstiges Geschick in Weimar eine Zeit lang versammelt hatte [1]. Die Welt, sagte er, habe viel an Herder verloren; sein Andenken werde dauernd bleiben und der Denker in seinen Schriften einen reichhaltigen Stoff finden.

Zwischen hartnäckigem Fortarbeiten an seinem Tell, zwischen beständigem Kränkeln und Uebelbefinden und zwischen den, durch den verlängerten Aufenthalt der Frau von Stael bewirkten Leiden der Societät schlug er sich die ersten Monate des Jahrs 1804 hindurch, innerlich durch Thätigkeit beglückt und durch Goethe's Beifall gehoben, und von außen doppelt gestört und geplagt. Auch Goethe war unwohl oder unbe=

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Thl. 2, S. 256.

haglich. Schiller mochte den Druck des Lebens härter, als sonst empfinden. Er schrieb damals den Vers in sein Notizenbuch:

Vis est vita, vides, quae nos facere omnia cogit, . .

und als die Frau von Stael endlich am 29. Februar Weimar verließ, vergaß er nicht, dieses wünschenswerthe Ereigniß eigens anzumerken. Sein reizbarer Organismus empfand jede Veränderung des Wetters, und durch die Versendungen des Tell-Manuskripts an auswärtige Bühnendirektionen, durch eine weitläufige Korrespondenz, so wie durch manche zeitraubende ökonomische Besorgungen fühlte er sich häufig sehr belästigt und angegriffen. Nichts desto weniger nahm er fortwährend einen thätigen Antheil am Theater, was schon daraus hervorgeht, daß seit seiner Anwesenheit in Weimar in seinem Notizen-Kalender an allen Montagen, Mittwochen und Sonnabenden die Schauspiele von seiner Hand regelmäßig beigeschrieben sind, welche an jenen Tagen jedesmal aufgeführt wurden. Besonders aber, wie es sich von selbst versteht, machte er es sich zum Geschäft, die Lese- und Bühneproben seiner eigenen Stücke zu leiten. Auch noch über die wirkliche Vorstellung mancher Stücke brachte er seine Bemerkungen zu Papier, welche künftigen Darstellungen zu Gut kamen. So finden sich im Briefwechsel ebenfalls solche Notizen von Goethe über die Aufführung des Macbeth [1], und da in dem Schiller'schen Nachlasse über die Vorstellung derselben Tragödie auch Bemerkungen von Schiller vorhanden sind, so ist es wahrscheinlich, daß die Freunde sich ihre Desiderien gegenseitig mittheilten. Ich lasse hier die Schiller'schen Bemerkungen über die Aufführung des Macbeth vollständig abdrucken, als Gegenstück jener von Goethe veröffentlichten, vorzüglich aber als sprechenden Beweis, wie gründlich und scharf Schiller in die Vorstellung dramatischer Werke eindrang.

„1. Versuch, die Stimmen der Hexen unkenntlicher zu machen.
2. „ ihre symmetrische Stellung zu nüanciren.
3. „ ihnen einige Bewegung zu geben.

[1] Briefwechsel, Thl. 6, S. 271. ff.

4. Wo es nöthig ist, längere Kleider, um den Kothurn zu bedecken?

5. Donalbain's Schwerdt muß neuer aussehen.

6. Rosse und der König müssen andere Abgänge arrangiren.

7. Macbeth und Banko, wenn sie mit den Hexen sprechen, treten mehr gegen das Proscenium. Die Hexen treten näher zusammen.

8. Lady Macbeth spricht nicht rückwärts im ersten Monolog.

9. Fleance muß einen andern Leuchter haben.

10. „Gebt mir mein Schwerdt." Zweifel über diese Stelle des Banko.

11. „Nicht so starr."

12. Eine tiefere Glocke ist anzuschaffen.

13. Macbeth sollte als König prächtiger erscheinen.

14. Die Tafel sollte nicht so modern besetzt sein.

15. Der Mittelauffatz müßte vergoldet sein, um gegen das Gespenst besser abzustechen.

16. Die Lichter sind gerad zu stecken, und müssen stärkere Lichter genommen werden.

17. Banko's Gesicht ist blässer zu machen.

18. Es ist für Stühle zu sorgen, die nicht fallen.

19. Ein großer Helm ist zu machen.

20. Die Kinder müssen weiter heraus aus dem Kessel; sie sind zu maskiren und auffallender zu dekoriren. Die Schatten langsamer und die Gestalten im Charakter mehr abgeändert.

21. Nach der Hexenscene sollte etwas Musik sein, ehe Malkolm und Macduff eintreten.

22. Frage, ob man nicht einen Monolog von Malcolm sollte voraus gehen lassen, in welchem er die Sorge von Verrätherei ausdrückt? Ich weiß nicht, woran es lag, aber der Effekt dieser Scene ging mir ganz verloren.

23. Macduff's Gebärden, da er den Tod der Seinigen erfährt.

24. Eilenstein als Arzt muß nicht so gebückt sitzen und nicht so sehr in sich reden.

25. Arrangement und Wandeln in dieser Scene.

26. Mannigfaltigere Motive des Gefechts.

27. Stärkere Klingen für die Hauptfechtenden.

28. Sollte man nicht die Rolle des jungen Seiward's einer andern Person zu geben suchen? Demoiselle Caspers wird an dieser Stelle auch noch für Donalbain gehalten."

So fehlte es denn nicht an mannigfaltigen Beschäftigungen, da namentlich die würdige Darstellung des Tell Schiller's nächste große Sorge und Arbeit war. Nichts desto weniger bestimmte er sich bald nach Vollendung dieses Schauspiels für ein neues Drama. Schon am 10. März schrieb er in sein Notizenbuch: „Mich zum Demetrius entschlossen."

Die Ausführung dieses Plans wurde durch eine Reise nach Berlin verschoben, welche besonders Iffland veranlaßt haben mochte [1], dessen Briefe an Schiller von Bewunderung und Liebe voll sind. Schon vor einigen Jahren, als er das Seebad an der Ostsee versuchen wollte, hatte er vorgehabt, sich auf dem Rückweg einige Zeit in Berlin aufzuhalten. Am 26. April reis'te er mit Frau und Kindern von Weimar ab, und traf den andern Tag in Leipzig ein, wo er einige Tage blieb. Ueber Wittenberg und Potsdam wurde hierauf die Fahrt weiter fortgesetzt, wo die Reisenden dann am ersten Mai Mittags in Berlin anlangten. „Auf dieser Reise," erzählt Frau Karoline von Wolzogen, „hatte Schiller den reinsten und höchsten Genuß seines Talents in der begeisterten Anerkennung, die demselben zu Theil ward. Iffland empfing ihn mit alter, warmer Freundschaft; er hatte alles vorbereitet, um den dramatischen Genuß zum Höchsten zu steigern, und der Darstellung der Schöpfungen seines Freundes die möglichste Vollkommenheit zu geben." Er sah von seinen Stücken die Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und den Wallenstein aufführen — der Wilhelm Tell kam erst später auf die Bühne — und wohnte auch einigen Opern bei. Iffland spielte den Herzog Wallenstein mit vielem Beifall, und befriedigte den Dichter besonders im Vortrage der weichen, ahnungsvollen Stellen: der unvergleichliche Fleck, welcher für diese Rolle geboren schien, war damals der Welt schon entrissen.

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Thl. 2, S. 260.

Es ist sehr zu beklagen, daß wir aus der Zeit seines Aufenthalts in Berlin keinen einzigen Brief Schiller's besitzen, woraus wir ersehen könnten, welchen Eindruck die neue Welt, die Anschauung eines großen Theaters und die Bekanntschaft und der Umgang mit ausgezeichneten Menschen auf ihn machten. Iffland scheint am meisten um ihn gewesen zu sein und den Führer abgegeben zu haben. „Damit uns die Komödie nicht zu frühe auseinander scheuche," so lautet einer der vielen an ihn gerichteten Zettel Iffland's, „erlauben Sie, daß wir Sie und die Ihrigen um Dreiviertel auf ein Uhr zu Tisch abholen. Sie finden Zelters, Ungers, Woltmann, und einen Jugendfreund von mir, den Kaufmann Biester, meinen Nachbarn. Sonst nur noch den Kriegsrath Schmucker, einen Mann, der so ganz Gemüth ist, als die Harmonika, die er himmlisch tönen läßt." An Zelter scheint er erst jetzt näher herangerückt zu sein, und er wohnte der von diesem geleiteten Singakademie bei. Mit Fichte erneute er die alte, locker gewordene Freundschaft, und erfreute sich auch des Umgangs mit dem Geheimerath Hufeland, mit Bernhardi, Bethmann, dem Professor Ditmar, dem hochgeschätzten Arzte Erhard [1] und Andern. Von dem genialen Prinzen Ludwig Ferdinand, der sein heldenmüthiges Blut nur allzu frühzeitig bei Saalfeld versprützte, wurde er zur Tafel gezogen; und die hochsinnige Königin Luise, längst eine Verehrerin seiner Werke, ließ sich den gefeierten Dichter vorstellen, und sprach den Wunsch aus, daß er sich an Berlin möchte fesseln lassen. Eben so hörte er von dem größern Publikum auf den Straßen und in dem Theater seinen Namen erhoben und gepriesen. Nach einem mühe- und leidevollen Leben hatte das Schicksal diesen schönsten Lohn einer herzlichen, allgemeinen Anerkennung für seine letzten Tage aufgespart. In dem einstimmigen Enthusiasmus war kein Mißklang einer Widerrede, und der Ruhmgekrönte konnte mit Genugthuung, ja mit Hochgefühl von der Bühne abtreten, wo sich alle Geister seinem Genius beugten und ihm alle Herzen huldigten. Er war auf dem Gipfel des Daseins angelangt, er hatte wenigstens sein

[1] Er gehörte im Anfang der neunziger Jahre zu Schiller's Freunden in Jena.

äußeres Werk vollendet, wenn auch seine innere Aufgabe eine unendliche war. Jedes neue Kunstwerk konnte nur den Ruhm wiederholen, den er schon reichlich geärndtet hatte.

Nach einem sechszehntägigen Aufenthalte, den ihm werth und unvergeßlich zu machen, sich alles beeifert und vereinigt hatte, trat er mit seiner Familie seine Rückreise nach Potsdam an, wo er bei dem Geheimerath von Beyme zu Mittag speis'te, Abends im Schauspiel die Fanchon spielen hörte und die Nacht bei Massenbach zubrachte. Am einundzwanzigsten Mai, am Pfingstmontag, langte er wohlbehalten und freudig wieder in Weimar an, wo er, zur Auffrischung seiner Kasse, von Cotta eine Sendung von sechshundert achtundvierzig Thalern vorfand. Bald liefen von den Theatern zu Leipzig, Dresden, Mannheim für überschickte Manuskripte seines Tell noch andere Summen ein, so daß er Anfangs Juli eilfhundert einundsiebenzig Thaler baar in der Schatulle hatte. Bei so reichlichem Einkommen zeigte er sich denn auch, wie immer, freigebig und großmüthig gegen Verwandte und Freunde. Seiner Schwester Reinwald in Meiningen machte er zur Erleichterung ihrer Haushaltung ein Neujahrsgeschenk von fünf Dukaten, welches er, wie es scheint, regelmäßig zu wiederholen versprach. Mit welcher Freude dankte ihm die gerührte Schwester!

Schon längst hatten Freunde und Verehrer den Plan oder Wunsch gehabt, Schillern, ja sogar Goethen nach Berlin zu ziehen. Aber die Dichter waren weit entfernt, darauf einzugehen, und als Woltmann in einem Briefe an Schiller von einer derartigen Verwendung und Hoffnung etwas verlauten ließ, bespöttelten sie unter einander diese Intention [1]. Beide Männer waren mit dem Geiste, der ihnen damals in der Hauptstadt zu herrschen schien, nicht zufrieden, und machten gegen die dortige Richtung eine stille Opposition. In den Xenien findet sich über Berliner Personalitäten nur herber

[1] Schiller schreibt am 13. Sept. 1800: „Ich lege Ihnen einige Novitäten aus Berlin bei, die Sie belustigen werden; besonders werden Sie sich der Protektion erfreuen, welche W. Ihnen widerfahren läßt." Goethe antwortet: „Der W. kommt hier zurück. Es muß in Berlin wunderlich aussehen, wenn man auch nur solche Einfälle haben kann. Indessen ist es ja nicht sowohl darum zu thun, etwas zu wirken, als etwas in Bewegung zu

Tadel, keine einzige Stimme der Billigung. Noch unverholener und allgemeiner ist ihre Ansicht in einem anonymen Artikel der Propyläen ausgesprochen [1]: „In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Portrait, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durch's Vaterländische verdrängt. Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.“ Ungeachtet diese Worte wahrscheinlich Goethen zum Urheber haben, so ist es doch keinem Zweifel unterworfen, daß sie im Allgemeinen auch Schiller's Meinung aussprachen.

Durch die rücksichtslose Kühnheit in seinen frühern Dichtungen hatte Schiller manchen hochstehenden Personen Abneigung eingeflößt und ihnen seine Gesinnung verdächtig gemacht. Auch konnten ihm Viele die Xenien nicht vergessen. Aber die Macht seiner neuern Werke versöhnte und vereinigte die Gemüther für ihn, und was vielleicht seine Werke noch zurückließen, bewirkte seine liebenswürdige Persönlichkeit, als er in Berlin war. So entwarf man denn noch während Schiller's Anwesenheit in Berlin oder unmittelbar nach seiner Abreise den Plan, ihn für die Hauptstadt dauernd zu gewinnen — ein Plan, welcher wahrscheinlich von der Königin ausging oder in ihr die vornehmste Stütze hatte [2]. Unter manchen Hindernissen brachte der damalige Geheime Kabinetsrath von Beyme die Sache Schiller's mit Eifer in Antrag und zur Entscheidung. Hufeland, Fichte und Andere unterstützten das Vorhaben nach Kräften. So erging denn ein ehren-

setzen. Ich rede von dem Einfall, uns dorthin zu ziehen. Der Ton der Ankündigung ist völlig Fichtisch.“ Der Brief Woltmann's ist noch vorhanden.

[1] Propyläen, B. 3, Stück 2, S. 167.

[2] Vergl. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Thl. 1, S. 56.

voller Antrag an den Dichter. Durch den König wurde ihm, wenn er sich in Berlin niederlassen wolle, ein Gnadengehalt von dreitausend Thalern nebst freiem Gebrauche einer Hofequipage zugesichert. Auch war ihm, nach der Versicherung seiner Schwägerin, in der Akademie ein Platz zugedacht, wo er seinen frühern Plan, bei nachlassender Dichterkraft einen deutschen Plutarch zu schreiben, auf das schönste hätte ausführen können.

So war denn unserm Schiller endlich durch königliche Großmuth „eine sorgenfreie Existenz bereitet.“ „Nur erneuert sich leider dabei“ wie Goethe spricht [1], „der alte Schmerz, daß man diesen vorzüglichsten Mann bis in sein fünfundvierzigstes Jahr sich selbst, dem Herzog von Weimar und seinem Verleger überließ, wodurch ihm zwar eine mäßige, aber doch immer beschränkte Existenz gesichert war, und ihm erst zuletzt einen breitern Zustand anzubieten dachte, der ihm früher nicht einmal gemäß gewesen wäre, nun aber gar nicht mehr in Erfüllung gehen konnte.“

Schiller war über die ehrenvolle Berufung sehr gerührt und wußte ihren Werth und ihre Vortheile in ihrem ganzen Umfang zu schätzen. Aber die Erwägung seiner Kränklichkeit und vielleicht das dunkle Vorgefühl seines nahen Todes, die Rücksicht auf die Wünsche seiner Gattin, und die eigene Zufriedenheit mit seinen socialen Verhältnissen machten ihn bedenklich, in so vorgerücktem Alter, während es ihn immer nach Süden zog, nun noch weiter nach Norden zu wandern und, sein Leben gleichsam neu beginnend, sich in ungewohnte, viel künstlichere Zustände zu schicken und zu fügen. Er legte seinem Herzog am 5. Juni die Sache mit dem Bemerken vor, daß es sein Wunsch wäre, in Weimar zu bleiben, wenn sein Gehalt in etwa erhöht werden würde. Karl August antwortete ihm: „Für die mir gestern überschriebenen Gesinnungen danke ich Ihnen, werthester Freund, bestens; von Ihrem Herzen erwartete ich mir, als ich die Nachricht erhielt, daß man Sie nach Berlin zu locken wünschte, daß Sie so handeln und so die Lage der Sache beurtheilen würden, wie Sie es gethan haben. Mit Dankbarkeit erwiedere ich auf Ihr gestriges

[1] Briefwechsel mit Zelter, Thl. 5, S. 447.

Schreiben, daß ich mir von Ihnen erbitte, Sie möchten mir diejenigen Mittel sagen, durch welche ich Ihnen den mir so erfreulichen Vorsatz, bei uns zu bleiben, belohnen könne, und wodurch ich Ihre Existenz als Hausvater in eine Lage zu bringen vermöchte, die für die Dauer Ihnen nicht bereuen ließe, das kleinere Verhältniß dem größern vorgezogen zu haben. Schreiben Sie mir ohne Rückhalt Ihre Wünsche und leben Sie wohl!" [1]. Unter dem 8. Juni erhielt er eine Zulage von vierhundert Thalern bewilligt, mit einem huldreichen Schreiben des Herzogs: „Empfangen Sie, werthester Freund, meinen wärmsten Dank; ich freue mich unendlich, Sie für immer den Unsrigen nennen zu können. Es würde mir recht angenehm sein, wenn meine Idee realisirt würde, daß die Berliner beitragen müßten, Ihren Zustand zu verbessern, ohne dem unsrigen dadurch zu schaden. Leben Sie wohl!"

Er lehnte demnach den Ruf nach Berlin ab, indem er dem Fürstenhause treu blieb, welches den unverwelklichen Ruhm hat, den armen Flüchtling zuerst aufgenommen und ihn fortwährend unterstützt und geehrt zu haben. Wie sehr er im Sinne der Verwandten seiner Frau gehandelt hatte, mag man aus folgender Stelle eines Briefes seines Schwagers Wolzogen aus Petersburg vom 2. August 1804 entnehmen: „Es ist mir sehr lieb, daß deine Plane wegen Berlin jetzt im Reinen sind. Ich glaube nicht, daß jene dürre Sandgegend, wenn auch des Getreibes viel ist, für dich wäre. Alles ist dort kleinlich zugeschnitten, und nirgends, weder in Wäldern, Vieh, Menschenkind noch Feldern, eine Fülle. Ich hasse herzlich alles, was preußisch ist, sogar bis auf den Accent." Wie ganz anders würde von Wolzogen in unsern Tagen empfinden und urtheilen!

So hatte denn Schiller jetzt eine fixe Einnahme von achthundert Thalern [2]. Ein Schauspiel, welches er alljährlich zu schreiben gedachte, konnte er auf sechshundert und siebenzig Thaler sich anschreiben; und außerdem brachten ihm die neuen Auflagen seiner Schriften, und namentlich sein bei Cotta da-

[1] Weimar'sches Album, S. 161.

[2] Siehe Thl. 4, S. 127.

mals erscheinendes Theater ansehnliche Summen ein. Seine Haushaltung kostete nach einem allgemeinen, wahrscheinlich schon in früherer Zeit von ihm selbst aufgestellten Ueberschlag jährlich ohne die Wohnung tausend dreihundert Thaler. Den Wein, sechs Eimer, rechnete er auf hundert sechszig, die Kleider in allem auf hundert fünfundsiebenzig, das Holz, sechszehn Klafter, auf hundert und zehn, die Lichter hundert und fünfundzwanzig Pfund, auf dreißig Thaler an. Die vielerlei edle Weinsorten, die er im Keller hatte, waren vielleicht zum Theil auch Geschenke [1]; doch geht aus allem hervor, daß in seinem Hause verhältnißmäßig viel und guter Wein getrunken wurde. Cotta hatte ihm schon im Jahr 1802 auf sein Theater einen Vorschuß von dreihundert Karolin gethan, welcher aber schon durch die ersten Bände eingeholt war.

Indem nun Schiller seine Vermögensumstände und die Zukunft überdachte, konnte er seinem Freunde Humboldt vergnügt schreiben, daß ihn der Herzog von Weimar in die Umstände gesetzt habe, mit Aisance in Weimar zu leben. „Da ich nun auch für meine dramatischen Schriften mit Cotta und mit den Theatern gute Akkorde gemacht habe, so bin ich in den Stand gesetzt, etwas für meine Kinder zu erwerben, und ich darf hoffen, wenn ich nur bis in mein fünfzigstes Jahr so fortfahre, ihnen die nöthige Unabhängigkeit zu verschaffen [2]. Sie sehen, daß ich Sie ordentlich wie ein Hausvater unterhalte, aber ein solches Häuflein von Kindern, als ich um mich habe, kann einen wohl zum Nachdenken bringen. Uebrigens leben wir hier in einem sehr angenehmen Verhältniß, und ich habe es noch keinen Augenblick bereut, daß ich es dem Aufenthalt in Berlin vorgezogen habe. Wär' ich

[1] Am 27. Juni 1804 hatte er folgenden Weinvorrath: Champagner 22 Flaschen, Malaga 61, Portwein 10, Muscatwein 4, Bourgogner 37, Falerner 4 halbe, Frankenwein 34, Ruster 17, Oedenburger 6, Leisten 2, und Rum 5 Flaschen.

[2] Unter seinen Papieren findet sich von seiner Hand eine ausführliche Berechnung, wie sich seine Vermögensumstände jedes Jahr bis zum Jahr 1809 stellen würden. Ueber Schiller's sorgfältiges Buchhalten siehe jetzt: „Hennes' Andenken an Barth. Fischenich, bei Cotta 1841", S. 48. u. S. 102.

gemacht habe, eben so gewiß unrichtig sein muß, als der Briefwechsel mit Goethe nicht untergeschoben ist.

Von allem, was zur bestimmten Zeit geschehen mußte, war Schiller ein geschworner Feind. Er wollte seine Freiheit durch keinen äußern Zwang beschränken lassen. In Jena setzte er seine Kollegien bisweilen mit der Erklärung aus, es sei ihm unmöglich jetzt zu lesen, und trug dann denselben Gegenstand Goethen Abends im Gespräch vor. Sein häusliches Leben hatte hierdurch eine ganz eigenthümliche Gestalt. Er konnte wenig im Kreise der Seinigen sein. Sein ältester Sohn erzählt, wenn er zuweilen in seinem hellen Schlafrocke, mit seinem lichten Haare und freundlichen Gesicht in die Kinderstube getreten wäre, sei er in seiner großen Gestalt den Kindern wie eine höhere Lichterscheinung vorgekommen. Wie er in seinen Dichtungen mehr die erhabene Seite seines Charakters ausprägte, so ließ er in seinem nächsten Umgang, in seiner Familie die ganze Liebenswürdigkeit seines Herzens hervortreten.

Seit seiner Rückkunft aus Berlin konnte er, wie es ihm nach jeder längern Zerstreuung zu geschehen pflegte, einige Zeit zu keinem Arbeiten mehr kommen. Der Alpenjäger war beinahe das einzige, was er fertig brachte. Auch der Plan des Demetrius lös'te sich wieder von ihm ab, und er kehrte auf kurze Zeit zu dem alten Entwurf seines Warbeck zurück. Am 12. Juli schrieb er in sein Notizenbuch: „Zur Princessin von Brüssel mich entschlossen." Zu dieser Zeit schickte Zelter einen, durch den Minister von Hardenberg veranlaßten Aufsatz: wie die Singakademie vervollkommnet werden könne, an Goethe, worin die Ansicht bündig durchgeführt war, daß der Musik zuerst und allein durch den Kirchengesang zu helfen sei, und daß für eine Regierung selbst in jedem Sinne nichts wünschenswerther sein müße, als zugleich eine Kunst und höhere Gefühle zu nähren und die Quellen einer Religion zu reinigen, die dem Gebildeten und Ungebildeten gleich gemäß sei. Diese Idee interessirte Schillern in hohem Grade, daß er selbst an Zelter schrieb, und ihn bat, um der guten Sache willen in seinem Aufsatz mehr auf das Gewicht zu legen, was Staat, Kirche und die Sitten durch diesen

Vorschlag gewännen, als auf den Vorschub, welcher der Kunst selbst durch diese Verbindung mit der Religion zu Theil würde. Was Schiller bei dieser Gelegenheit sagt, ist vortrefflich, und geht weit über das hinaus, was er früher auf einseitigem philosophischem Standpunkte über die Entbehrlichkeit der Religion für die Kunst aufgestellt hatte.[1] „Mir scheint es ein überaus glücklicher Umstand," schreibt er,[2] „daß das Interesse der Kunst dießmal einem solchen äußern Bedürfniß begegnet, und wenn man es anders nicht in der Form versieht, so müßte es, denke ich, gar nicht fehlschlagen können, die Regierer des Staats für Ihren Vorschlag zu interessiren. Es wird alles darauf ankommen, wie die Sache gestellt wird. Daß es hohe Zeit ist, etwas für die Kunst zu thun, fühlen Wenige, aber daß es mit der Religion so nicht bleiben kann, wie es ist, läßt sich Allen begreiflich machen. Und da man sich schämt, selbst Religion zu haben, und für aufgeklärt passiren will, so muß man sehr froh sein, der Religion von der Kunst aus zu Hülfe kommen zu können. Es müßte Ihnen nicht schwer fallen, einen oder den andern Ihrer Theologen und Akademiker dafür zu interessiren. Berlin hat in den dunkeln Zeiten des Aberglaubens zuerst die Fackel einer vernünftigen Religionsfreiheit angezündet; dieß war damals ein Ruhm und ein Bedürfniß. Jetzt, in Zeiten des Unglaubens, ist ein anderer Ruhm zu erlangen, ohne den ersten einzubüßen: es gebe nun auch die Wärme zu dem Lichte und veredle den Protestantismus, dessen Metropole es einmal zu sein bestimmt ist. — Ja der Geist der Zeit verlangt es, da sich der Katholicismus in Frankreich neu konstituirt hat, daß auch im Protestantischen an die Religion gedacht werde, und selbst die Philosophie nahm diese Richtung."

Wir sehen aus diesen Worten zugleich, welchen würdigen und großen Begriff sich der Briefsteller von Berlin erworben hatte, — wo es gleichwohl seiner Persönlichkeit und seiner Lebensgewöhnung vielleicht nie heimisch geworden wäre.

[1] Siehe Theil 2, S. 333 ff. und Th. 3, S. 35 f.

[2] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 1, S. 120 f.

Die Niederkunft seiner Frau stand bevor und da diese zu dem Arzte Starke ein ausschließendes Vertrauen hegte, so ging Schiller am 19. Juli mit ihr und den Kindern nach Jena. Bei einer Spazierfahrt durch das freundliche Dornburger Thal war er für die kühlen Abendstunden zu leicht gekleidet und zog sich eine Erkältung zu. Die heftigsten Schmerzen im Unterleibe quälten ihn mehrere Tage. Während er so im obern Zimmer bitter litt und sich ängstlich mit dem Gedanken an die Niederkunft seiner Frau beschäftigte, erfolgte dieselbe am 25. Juli leicht und glücklich. Die neugeborne Tochter wurde ihm auf sein Zimmer gebracht, und er empfing sie mit der lebhaftesten Freude. Er erholte sich wieder von dem neuen Anfall, und erheiterte sich im Umgang mit den alten treuen Jenenser Freunden, denen sich Johann Heinrich Voß und der Graf Geßler beigesellt hatten. Des überstandenen Uebels wurde nicht mehr gedacht, aber eine große Schwäche war zurückgeblieben, und Schiller's ganzer Zustand war bedenklicher geworden.[1] „Ich habe freilich einen harten Anfall ausgestanden," schrieb er an Goethe, „und es hätte leicht schlimm werden können, aber die Gefahr wurde glücklich abgewendet. Alles geht nun wieder besser, wenn mich nur die unerträgliche Hitze zu Kräften kommen ließe. Eine plötzliche große Nervenschwächung in solch einer Jahreszeit ist in der That fast ertödtend, und ich spüre seit den acht Tagen, daß mein Uebel sich gelegt, kaum einen Zuwachs von Kräften, obgleich der Kopf ziemlich hell und der Appetit wieder ganz hergestellt ist." Was er sonst nie that, an Cotta diktirte er damals einen Brief.

Am 7. August wurde die neugeborne Tochter getauft, und erhielt den Namen Emilie Henriette Luise. Unter den Pathen waren die Fürstin von Schwarzburg Rudolstadt und Sondershausen, die Prinzessin von Weimar, der Graf Geßler und Johann Heinrich Voß. Die Taufrede hielt Marezoll.

Auch nach seiner Rückkehr nach Weimar ging es ihm noch nicht gut. Erst am 11. Oktober fühlte er sich besser,

[1] Frau von Wolzogen a. a. O. Th. 2, S. 266 f.

und meinte nun ziemlich wieder im alten Geleise zu sein. Die Ankunft der jungen Erbprinzessin, der Großfürstin von Rußland, stand bevor, derentwegen sich Schiller's Schwager, Wilhelm von Wolzogen als Begleiter des Erbprinzen längere Zeit in Petersburg aufgehalten hatte. Da ging Goethe unsern Dichter an, zum Empfang der Erbprinzessin im Theater ein Vorspiel zu verfertigen, zu dessen eigener Abfassung er sich selbst nicht disponirt fühlte. Schiller gab Goethe's freundschaftlichem Dringen ungern, zögernd nach, weil bei ihm alles aus ihm selbst kommen mußte, und Gelegenheitsgedichte, welche keine tiefere Wurzeln in dem Geistesgang ihres Verfassers hatten, seiner Muse fremd waren.[1] Doch war die Ankunft der neuvermählten liebenswürdigen nordischen Kaisertochter ein Stoff und eine Situation, die er nach seinen großen und liebsten Ideen symbolisch behandeln konnte. Und so entstand denn, innerhalb weniger Tage, vom 4. bis zum 8. November, eine der freundlichsten, schönsten Schöpfungen des Schiller'schen Genius: die Huldigung der Künste. Er schrieb darüber an Humboldt: „Es ist das Werk des Moments, und im Verlauf einiger Tage ausgedacht, ausgeführt und dargestellt worden." Es war billig, daß nachdem jenes gesellschaftliche Lied vor zwei Jahren den Erbprinzen gefeiert hatte, nun auch seiner Gemahlin gehuldigt wurde. Beide Gedichte waren und blieben aber auch seit Schiller's Flucht aus Stuttgart die einzigen ihrer Art. Am 9. November hielt die Erbprinzessin ihren Einzug, und nun folgten mannigfaltige Festlichkeiten, Präsentation, Nachtmusik, Cour, Feuerwerk und Redouten, denen Schiller zum Theil beiwohnen mußte. Am 12. November wurde das Vorspiel mit dem Mithridat von Racine auf der Bühne vorgestellt, und ließ in dem Gemüth der gerührten Fürstin einen dauernden Eindruck zurück.

[1] Noch am 28. Oktober 1803 hatte Zelter ein solches Gelegenheitsgedicht von ihm gewünscht (s. Briefwechs. Th. 1, S. 96), es aber nicht erhalten.

Achtes Kapitel.

Letzte Arbeiten: Huldigung der Künste; Uebersetzung der Phädra; Recension von Vossens Othello; die Pariser Polizei; die Kinder des Hauses; Demetrius. Ueber Schiller's Dramen im Allgemeinen.

Und so möge denn das im vorigen Kapitel genannte Festgedicht die Reihe der letzten Arbeiten Schiller's eröffnen, die wir noch zu betrachten haben. Es ist das letzte vollendete eigenthümliche Werk seines Genius, welcher sich in diesem lyrisch-symbolischen Stücke deutlicher ausprägen konnte, als in manchen frühern Werken. Hier hören wir ganz ihn selbst und zwar über eine Angelegenheit, die ihm die höchste der Menschheit zu sein schien, und in welcher er lebte und wirkte. Das Gedicht enthält seine reifsten Grundansichten über Kunst und Poesie; es ist sein ästhetisches Testament, wie das Lehrgedicht, der Künstler, der Vorläufer seiner neuern Dichtungen.

Die Fürstin, Maria Paulowna, welche hier begrüßt wird, ist die Tochter des russischen Kaisers Paul und der Sophia Dorothea von Würtemberg. Des Vaters, der vor einigen Jahren das Leben verloren hatte, wird im Gedicht nicht gedacht, wohl aber wird „die herrliche, die sie gebar," als Beschützerin der Künste gepriesen. Diese rühmen von ihr:

„Sie nährt uns selbst die heil'ge Opferflamme
Mit reiner Hand auf ihrem Hausaltar.“

Sie ehrte die Werke ihres berühmten Landsmannes, und Schiller schrieb am 4. September 1803 an seinen Schwager Wolzogen nach Petersburg: „Es hat mich gar sehr gefreut, von dir zu hören, daß die Kaiserin eine Neugierde bezeugt hat, die Braut von Messina zu lesen. Wenn du es für keine Unbescheidenheit hältst, so wollte ich dich bitten, ihr von meinetwegen ein Exemplar des Don Karlos der neuen schönen Ausgabe zu präsentiren, das ich dem Kourier mitgeben werde.“ Außerdem wird ihrer Schwestern — sie hatte deren drei — Erwähnung gethan, und von ihren Brüdern, Alexander, Konstantin und Nikolaus, der erste als regierender Kaiser, der aus Wilden ein gesittet Volk sich schaffe und die Victoria auf ewig an sein Heer gebannt habe, gerühmt. Bekanntlich feierte auch Klopstock die Thronbesteigung Alexander's durch eine Ode an die Humanität, der andere Ausspruch aber klingt, da sich Alexander damals noch nicht durch Kriegsthaten hervorgethan hatte, wie eine Prophezeiung.

Landleute oder H i r t e n, wie nachher der G e n i u s sie nennt — wie in der Jungfrau von Orleans fließen auch hier beide Begriffe in einander — pflanzen unter festlichen Glückwünschungen einen grünenden, blühenden, mit Früchten beladenen, mit Bändern geschmückten Orangenbaum, ihrer K ö n i g i n zu Ehren, die aus dem Kaiserpallast in ihr stilles Thal kam. Das Thal der Ilm pflegt Schiller gemeinhin „das stille Thal“ zu nennen, wie z. B. in dem Lied auf den Erbprinzen von Weimar: „der Abschied nimmt von diesem stillen Thal.“ [1] Unter jenen Landleuten und Hirten sind also die Bewohner des Weimar'schen Landes verstanden, die ihre Freude über die Ankunft der neuen Fürstin und ihre Ehrerbietung ausdrücken und darthun wollen.

Es mag dem Dichter schwer geworden sein, hierzu eine passende dramatische Handlung ausfindig zu machen, da die Landleute keine Motive von den Künsten entlehnen durften,

[1] Der Wunsch, daß nie des Krieges Horden „dieses stille Thal durchtoben“ mögen, geht ebenfalls ganz bestimmt auf das Ilmthal, s. Theil 4, S. 104.

die erst später herzutreten, und von denen also der natürliche Zustand jener Menschen ausgeschlossen gedacht werden muß. Die Künste folgen der Fürstin, von ihrer Mutter gesandt, erst nach, müssen also alle Kunsterzeugnisse erst bringen, nicht schon vorfinden. Hätten die Landleute der Fürstin z. B. ein würdiges Lied singen wollen, so wäre dieß der Muse der Musik unrechtlich vorgegriffen gewesen. Selbst ihr Tanz darf daher nur „in einem bunten Reihen" sein — also nur ein kunstloser Naturtanz. Nur was im Umkreis der Natur liegt, vermögen sie zu geben.

Diesem harmlosen Naturleben gegenüber kündigt sich nun der herabgestiegene und eintretende Chor der Künste in seiner ganzen Erhabenheit an. Es ist eine ähnliche Situation, wie in der Allegorie, das Mädchen aus der Fremde, wo die Poesie ebenfalls in ein Thal zu armen Hirten kommt. Wenn dort der Dichter erzählt:

„Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit;
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit;"

so versinnlicht sich uns dieß hier vor unsern Augen und Ohren. „Wie wird mir auf einmal! Wie ist mir geschehn!" rufen alle Landleute bei dieser Göttererscheinung aus. Es ist derselbe überwältigende Eindruck, welcher auch schon in den Künstlern geschildert wird, nur daß Schiller in diesem Lehrgedicht einen rohen Zustand voraussetzt.[1] Wie Schiller's ganze Dichtung und wie er selbst, charakterisiren sich auch die hier auftretenden Künste als erhabene Wesen, als „eine göttergleiche Schaar." Sie kommen von fernher (von Griechenland) und schreiten von einem Volke, einer Zeit zur andern, ohne irgendwo einen festen Wohnsitz zu finden. Denn,

[1] „Bald drängten sich die staunenden Barbaren
Zu diesen neuen Schöpfungen heran.
Seht, riefen die erfreuten Schaaren,
Seht an, das hat der Mensch gethan!"

führt der Genius fort, sie enteilen beim Waffengeklirr, so wie bei unaufhörlichen, oft blutigen politischen Parteiungen.[1] Wo die Politik alle Interessen des Lebens beherrscht, da entflieht die Kunst. Aber auch da gedeiht sie nicht, wo eine überfeinerte, heuchlerische Konvenienz alle reine, aufrichtige Laute der unmittelbaren Natur und die kindlichen Sitten erstickt hat. Daher die Worte des Chors der Künste: „Wir hassen die Falschen, wir suchen der Menschen aufricht'ge Geschlechter" ꝛc. Wie der Künstler nach der Vorrede zur Braut von Messina, jene „einfachsten, ursprünglichsten und naivsten poetischen Motive" erfinden muß, wenn er nicht so glücklich ist, sie vorzufinden; so ist auch nur eine kindliche Menschheit für künstlerische Erzeugnisse empfänglich.

Der Kunstgenius legt nun auch sogleich der Handlung, die wir die Landleute anfangs vornehmen sahen, ihren höhern, wahren Sinn unter. Der blühende, mit Früchten beladene Orangenbaum, den sie frisch in die Erde pflanzen und dem sie in allem Ernste wetteifernd das beste Wachsthum wünschen, kann doch nur ein poetischer Wunderbaum sein, wenn ihr naives Beginnen keine lächerliche Thorheit sein soll. Der Wunsch: „Wachse, wachse, blühender Baum!" im Munde von Landleuten, welche die Bedingungen des Wachsens am besten kennen müssen, ist nur dann möglich, wenn das Pflanzen des Baums nur eine sinnbildliche Bedeutung hat. Warum pflanzen sie den Baum? Sie wissen es selbst nicht deutlich zu sagen, wenn sie erwiedern: „Fesseln möchten wir Sie gerne an das neue Vaterland." Wie wird sie dadurch gefesselt? Der Genius sagt es ihnen: Wie ihr diesen Baum, „den zarten Fremdling," in eure Erde pflanzt, so wünscht ihr, daß die fremde Kaisertochter bei euch heimisch werde. Daher richten auch die Landleute so angelegentliche, sich steigernde Glückwünsche an den Baum. Er ist nicht nur ein Geschenk für die Fürstin, sondern ein Bild von ihr.

Aber die Landleute fühlen ihr Unvermögen, ihr das zu ersetzen, was sie verlassen hat. Im Umkreis der Natur gibt

[1] Am bestimmtesten ist letzterer Gedanke in den Stanzen, Wilhelm Tell, ausgeführt: „Wenn rohe Kräfte feindlich sich entzweien" ꝛc.

es keinen Preis dafür. Was die Natur versagt, müssen die Ideen und die Kunst einholen. So trägt der Genius zuerst in der edelsten Form drei ideale Wahrheiten vor, durch die er die Landleute beruhigt, indem er sie mit dem höhern Seelenleben ihrer Gebieterin bekannt macht. Schiller sagt nicht als Sittenlehrer, was sein soll, sondern als Dichter schildernd, was wirklich ist, und belehrt so unter der Form der Verherrlichung. Fürstliche Personen werden häufig, wo sie ankommen, durch niedrige Schmeicheleien feiler Seelen oder durch leere, herzlose Festlichkeiten bewillkommt — unser unvergleichlicher Dichter bringt der neu Angelangten drei hohe Wahrheiten zum Geschenk dar. „Liebe," gibt er der Trauernden zu verstehen, „greift auch in die Ferne, Liebe fesselt ja kein Ort." Durch den zweiten Grundsatz lehrt er die in kaiserliche Pracht Auferzogene sich in die kleinen Weimaraner Verhältnisse finden: „Ein erhabener Sinn legt das Große in das Leben, und sucht es nicht darin." Eine Lehre, die freilich nicht der natürliche Sinn (in unserm Gedicht der Hirt), sondern nur der wiedergeborne Mensch begreift, wenn anders ein in der idealen Ordnung der Dinge Lebender ein Wiedergeborner genannt werden muß. Aber die Kaisertochter hatte jene Lehre und mit ihr die Seele Schiller's wirklich begriffen, wie aus einem Worte hervorgeht, das diese Frau nach Jahren als regierende Großherzogin an Karoline von Wolzogen richtete. „Da ich," erzählt diese, „mit Wohlgefallen ihrer Zustimmung erwähnte zu Einschränkungen, die der Großherzog nöthig befunden, da sie doch des Großen von Kindheit an gewohnt gewesen sei, erwiederte sie, daß sie jene Verse Schiller's nicht vergessen habe." Der dritte Satz wandelt das gemeine ubi bene, ibi patria in den erhabenen Denkspruch um: „Wo man beglückt, ist man im Vaterlande." Denn das schöne Herz „schafft sich selbst, still wirkend, seine Welt." Hiermit knüpft sich der ideale Gedankenpflug an die symbolische Handlung an, womit unser „lyrisches Spiel" begann:

[1] Th. 3, S. 194 f. wo man sieht, daß dieser Satz aus Schiller's Lehre vom Erhabenen hervorging.

„Und wie der Baum sich in die Erde schlingt
Mit seiner Wurzeln Kraft und fest sich kettet,
So rankt das Edle sich, das Treffliche,
Mit seinen Thaten an das Leben an."

Uebrigens bemächtigte sich, als jene Worte bei der ersten Aufführung gesprochen wurden, so erzählt ein Augenzeuge,[1] die edelste Rührung der Herzen aller Anwesenden, und nie ist wohl einem Dichter schöner geopfert worden, als durch den Ausbruch der Empfindungen, die damals hörbar wurden. Die liebenswürdige Erbprinzessin weinte vor Wehmuth und Freude.

Aber nicht, was ihr sparsam die äußere Natur gibt noch was sie überall sich selbst sein kann, sondern allein, was ihr die Künste in Weimar gewähren, kann die Fürstin an die neuen Verhältnisse binden. Diese Idee ist die Krone des Gedichts, und da schildert denn zuerst der Genius den Werth der Künste überhaupt, und dann der Reihe nach jede einzelne Kunst sich selbst, immer mit zarter Beziehung auf die Gefeierte und ihre Familie, und zuletzt erklären sie einmüthig, daß sie alle ihren Wünschen zu Gebote stünden. Daß gerade die Künste als höchster Ersatz sich anbieten, ist eben so passend für das deutsche Athen, als der Weltanschauung Schiller's angemessen, wornach die Künste den Palast und den Altar schmücken, alle Menschenwerke krönen und alles Glück vollenden. Hatte doch der Dichter schon im Lied an die Freunde für die engen Verhältnisse in Weimar als Gegengewicht die Schauspielkunst und das Phantasiereich der ästhetischen Formen in die Wagschale gelegt.[2]

Wenn der Genius spricht, daß die Künste der Erbprinzessin, von ihrer Mutter gesandt, nachgefolgt seien, so ist darnach nicht zu deuten, was der Chor der Künste im Anfang sagt: „Wir kommen von fernher" rc., wodurch ihr kulturhistorischer Weltgang geschildert wird. Daß im Folgenden von allen Künsten nur der Malerei und Poesie keine

[1] Heinrich Voß, Mittheilungen über Goethe und Schiller in Briefen (Heidelberg, 1834) S. 29 f.
[2] Siehe Thl. 5, S. 40.

Attribute beigenannt sind, könnte auffallen. Es war aber auch schwer, der Poesie ihr Attribut zu bestimmen, der Malerei waren dagegen in dem Manuskript, aus welchem der erste Abdruck dieses Gedichts genommen wurde, iu der Ueberschrift die Worte beigefügt: „(mit Palette und Pinsel)“. Von diesen huldigenden Künsten meint ein Kritiker, daß sich die Poesie am herrlichsten charakterisire, und es ist eine eben so tiefe Wahrheit, daß sie nichts Schöneres darzustellen finde, denn in der schönen Form die schöne Seele, als die persönliche Beziehung dieser Worte, durch das, was oben schon der Genius vom schönen Herzen sagte, mit lieblichster Zartheit angedeutet ist. Ueberhaupt glänzt in diesen philosophisch poetischen Schilderungen Schiller's eigenthümliches Talent. Welchem Gedanken sollte der Dichter bei seiner lebenslänglichen Wanderung durch das Reich der Ideen nicht schon begegnet sein? So kehren denn in der Charakterisirung des Tanzes Ansichten zurück, die schon in dem Gedichte gleichen Namens von 1795 ausgesprochen waren; und wenn die Fürstin „das große Spiel der Welt“ auf der Bühne gesehen, kehrt sie reicher in sich selbst zurück,“ wie die Thekla, ebenfalls eine schöne Seele, froher zu ihrem schönern Eigenthum zurückkehrt, wenn sie das Spiel des Lebens gemustert hat (Piccolomini, Akt 3, Scene 4). Durch das schöne Gleichniß endlich, daß sich die sieben Künste zum wahren Leben vereinigen müssen, wie die Farben des Regenbogens, reicht unser lyrisches Spiel über so viele Jahre hinweg dem Lehrgedichte, die Künstler, die befreundete Rechte, wo es am Ende heißt, daß das Licht der Wahrheit sich in die sieben Regenbogenstrahlen der Schönheit lieblich breche und so geschieden verbunden sei.

So beschloß der Liebling der Frauen seine eigenthümliche poetische Laufbahn mit dem Lob einer erhabenen Frau. Wenn es schon herrlich ist, auch ein Klaglied zu sein im Munde des Dichters, um wie viel herrlicher ist es, so feinsinnig gelobt und mit leiser Hand zu allem Großen und Schönen hingelenkt und in ihm befestigt zu werden! Schon Anlaß zu einem solchen Gedicht zu sein, ist eines Lebens werth. Nur das Unvergleichliche kann das Unvergleichliche hervorrufen!

Hierbei verdient bemerkt zu werden, daß die dramatische und die lyrische Richtung, die Schiller bisher getrennt verfolgte, in diesem Festgedicht in einander schlugen. Wie er im Wilhelm Tell die Geschichte symbolisch behandelte, so brachte er hier seine Ideen in eine dramatische Form. Nicht leicht eine andere Dichtung ist so sehr mit allgemeinen Sentenzen geschmückt, die aber nicht auffallend sind, weil das Ganze sich im Idealen hält und die Handlung selbst nur eine Einkleidung der Gedanken des Dichters ist. „Ein schöneres, poetischer erfundenes und ausgeführtes Gelegenheitsgedicht,“ urtheilt Bouterweck mit Recht, „ist wohl noch nie auf das deutsche Theater gebracht worden. So hat ein Dichter, der mit philosophischer Geistesgröße immer das Ganze des Lebens und die Bestimmung des Menschen im Auge behielt, von der Welt Abschied genommen, die ihn nie zu lieben und zu bewundern aufhören wird, so lange nicht der letzte Funken des Sinnes für das Große und Schöne in der Brust derer erlöschen wird, die es durch das Organ der deutschen Sprache zu empfinden vermögen.“ [1]

Dem letzten Originalwerke folgt noch die Uebertragung der Phädra des Racine und der unvollendet gebliebene Demetrius.

Die Uebertragung der Phädra ist als ein Seitenstück von Goethe's Mahomet anzusehen, und aus dem gleichen Streben hervorgegangen, der einbrechenden Kunstanarchie durch die französische Regelmäßigkeit und gebundene Strenge einen Damm entgegenzusetzen. Sie ist durch jenes Schutzgedicht an Goethe, als er Mahomed auf die Bühne brachte, zum voraus gerechtfertigt. In den schlimmen Decembertagen

[1] Aus dem oben angegebenen Manuskript merke ich die bedeutendsten ursprünglichen Lesarten: „Strebend in den Himmelraum“ (jetzt: Himmelsraum). — „Mögen deine goldnen Gaben“ (jetzt: Nektargaben, wie aber schon von Schiller's Hand umgeändert ist). — „Und sie scheinen hoch beglückt“ (wofür jetzt widersinnig steht; doch beglückt). — „In dem Augenblick, wo sie vortreten, enthüllen sie ihre Attribute“ (nicht, wie es jetzt heißt: „sich ihre Attribute). — Auch schrieb Schiller in: „Unserer Königin zu Ehren, der erhabenen, gütigen“ die letzten Wörter mit kleinen Anfangsbuchstaben, wie in ähnlichen Fällen auch sonst immer; und: „Was ahndungsvoll (nicht wie jetzt: ahnungsvoll) den tiefen Busen füllt.“

1804, wo es Schillern, wie auch den übrigen Gliedern der Familie, wieder sehr schlecht erging und er einer größern Anstrengung nicht gewascheu war, griff er zu dieser Arbeit. „Ich bin jetzt recht froh," schrieb er an Goethe, „daß ich den Entschluß gefaßt und ausgeführt habe, mich mit einer Uebersetzung zu beschäftigen. So ist doch aus diesen Tagen des Elends wenigstens etwas entsprungen, und ich habe indessen doch gelebt und gehandelt." Am 17. December wurde die Uebersetzung begonnen und am 14. Januar nach sechs und zwanzig Tagen war sie fertig. Am zwanzigsten desselben Monats war Leseprobe und am vorletzten als am Geburtstag der regierenden Herzogin wurde die nationalisirte Fremde auf der Bühne vorgestellt.

Goethe, dem der Verfasser das Manuskript zuschickte, fand die Diktion in den meisten Hauptstellen vorzüglich gut gerathen, und schrieb nur einige Veränderungen ein, die sich auf den mehrmals vorkommenden Fall bezogen, daß ein Hiatus eintrat oder zwei kurze Silben statt eines Jambus standen. Der Herzog Karl August, auf dessen Wunsch die Uebersetzung vielleicht unternommen war und dem Schiller die Handschrift ebenfalls zukommen ließ, war als ein entschiedener Freund der französischen Literatur höchst erfreut. „Ein paar Tage," schrieb er an ihn, „habe ich es verschoben, Ihnen meinen besten Dank für das Uebersendete schriftlich zu sagen. Die Uebersetzung las ich zuerst, mit der größten Aufmerksamkeit, mit dem größten Vergnügen und mit lebhaftem Gefühle; hinterdrein las ich erst das Original wieder durch, und endlich habe ich in den wichtigsten Stellen eins mit dem andern verglichen. Diese zwei besten Beschäftigungen haben mich mit Bewunderung über ihr Meisterwerk erfüllt. Racine selbst, wenn er sie verstehen könnte, würde gewiß Ihrer Uebersetzung seinen Beifall geben. Obendrein haben Sie ein sehr verdrießliches Werk zu Stande gebracht: den deutschen Sinnen das Vorbild der vortrefflichsten französischen Dichtung begreiflich zu machen. Ich wünsche, daß die Aufführung des Stückes nur leidlich von statten gehe, alsdann wird niemand ungelobt aus dem Schauspielhause gehen. Nochmals meinen wärmsten Dank."

Als Schiller bald nachher sein Werk für den Druck revidirte — es erschien zuerst als Taschenbuch mit beigefügtem französischem Original — bat er den Herzog um seine Bemerkungen, und der gebildete, feinsinnige Fürst theilte ihm einen ganzen Bogen solcher Bemerkungen über Metrik und Wohllaut mit, von denen viele von ihm benutzt wurden. Er übersandte sie mit folgenden Zeilen: „Nur Ihre Aufforderung konnte mir die Dreistigkeit eingeben, die Bemerkungen niederzuschreiben, die Sie der Feinheit meines Gehörs zutrauten: ich schicke Ihnen hier das Resultat und wünsche, daß Sie es nachsichtig aufnehmen mögen. Allerhand Nachdenken hat mir diese Beschäftigung über die sogenannte freie Versart verursacht, in der Sie so besonders Meister sind, und ich habe gefunden, daß diese Freiheit mehr Schwierigkeiten haben mag, als die gebundene, bei welcher man oft der Nothwendigkeit des Reimes etwas verzeihen muß. Die deutsche Sprache sanft klingen zu machen, ist gewiß sehr schwer; sie tönt gar zu häufig wie Hagel, der an die Fenster schlägt. Indessen werden Ihre fortgesetzten Bemühungen, mit der nachsichtigen Aufmerksamkeit verbunden, die Sie der öftern Stecherei erlauben, gewiß die rauhe Schale unseres angebornen Idioms zersprengen; Sie haben diese Sprache schon so duktil gemacht, daß unter Ihren Händen die noch übrigen Unebenheiten noch ganz verschwinden werden. Ich wünsche den frohesten Sinn zu Ihrem Beginnen, gute Gesundheit und alles übrige Gute, was dazu gehört."

Ungeachtet Goethe überall die reinen Jamben haben wollte, so sind doch bisweilen im ersten Fuße Anapäste stehen geblieben, z. B. Akt 1, Scene 3:

„In den Vater stürmt' ich ein mit ew'gem Dringen";

oder es kommen Trochäen vor, wie Akt 4, Scene 2:

„Prüfe mein Leben! denke wer ich bin!"

In leidenschaftlichen Stellen ist der Rhythmus bisweilen unregelmäßiger, wie in den Worten der Phädra im dritten

Auftritt des ersten Akts: „Es heraus zu sagen — Ich liebe“ ꝛc. und gleich nachher:

„Oenone.

Gerechte Götter!

Phädra.

Du nanntest ihn, nicht ich!“

Des Reimes hat sich Schiller, mit Ausnahme des ersten Aufzuges, nicht einmal in den Schlußversen der Akte bedient, und ihn mitten im Laufe des Wechselgespräches nur bisweilen durch ein einzelnes Verspaar eingeführt. In der Oekonomie, der Sceneneintheilung und Anderm hat er sich durchaus keine Aenderungen erlaubt, und überhaupt eine ziemlich getreue Uebersetzung geliefert. Eine größere Treue durfte man einem so selbstkräftigen Geiste nicht zumuthen und lag nicht in seiner Uebersetzungsweise [1]; auch mußte, da die Uebersetzung auf der Bühne erscheinen sollte, dem Wohlklang und der vollkommenen Uebereinstimmung mit unserm Idiom jede andere Rücksicht weichen. Bequemlichkeit war es nicht, wenn er bisweilen weiter vom Original abwich. Das sieht man schon daraus, daß er in raschen, kurzen Wechselreden, wo dem Uebersetzer die Treue am schwersten wird, weil er mit der jedesmaligen Phrase auf einen bestimmten Raum gebannt ist, sich am knappsten an's Original hielt. In längern Reden dagegen schaltete er mitunter freier. Hier ließ er öfters eine bloß rhetorische Ausführung weg, fügte etwas aus eigenem Ideenschatz zu oder behandelte den Gedanken in eigenthümlicher Weise, vom Grundtexte abweichend. Den größten Fleiß in Beziehung auf Wohllaut hat er auf jenen berühmten Bericht des Theramenes in der vorletzten Scene verwandt, wo die Sprache nichts von dem Flusse und der Kraft eines trefflichen Originals vermissen läßt. Ueberhaupt möchte von allen Schiller'schen Uebersetzungen diese letzte die gelungenste und beste sein, so wie in dem Plan seiner letzten Originaltragödie neben dem Don Karlos die größeste Idee ausgesprochen ist, die er auf das Theater brachte. Eine detaillirte Charakteristik des Schiller'schen Stil's müßte

[1] Siehe Theil 2, S. 108.

besonders auch diese Uebertragungen in sorgfältigen Betracht ziehen, weil die Eigenthümlichkeit dieses Stils sich auf fremdem Grund und Boden am deutlichsten darstellt.

Schiller hatte schon früher die wesentliche Ansicht gewonnen, daß die größte Eigenthümlichkeit der französischen Tragödie, auf den, in der Mitte durchschnittenen und paarweise gereimten Alexandrinern beruhe [1]. Das Gepräge des Ebenmaßes, welches der Alexandriner in den syntaktischen Bau eines Gedichtes bringt, darf in den fünffüßigen nicht mehr hervortreten, und Schiller hat es durch kleine Zusätze und Weglassungen so glücklich zu verwischen gewußt, daß sich aus der Uebersetzung das ursprüngliche Metrum nicht erkennen läßt. Nun läßt sich aber der Inhalt eines Alexandriners nicht immer in einen Jambus von fünf Füßen zusammendrängen, was auch unzulässig ist, da in der deutschen Tragödie Gedankenabschnitt und Versschluß nicht regelmäßig zusammenfallen. Der Inhalt eines Alexandriners greift also in der Uebersetzung leicht aus einem jambischen Vers in den andern hinüber, und da fällt der Uebersetzer leicht in den Fehler, eine ganze Reihe jambischer Verse zu bauen, in denen immer der syntaktische Hauptabschnitt in die Mitte des Verses fällt, wodurch denn das Ohr über Anfang und Ende des Verses ganz irre wird. Auch diese Klippe der zu regellosen Cäsur hat Schiller meistens glücklich vermieden. Wenn man aber genau vergleicht, so wird man in der Schiller'schen Uebersetzung die Treue meistens wegen dieser Abweichung des Alexandriners vom Fünffüßler verletzt finden, welcher unter andern Gesetzen steht und andere vorschreibt [2].

Seit dem Frühjahr 1804 lebte Heinrich Voß, der Sohn des berühmten Johann Heinrich, als Professor des Gymnasiums, in Weimar, und hatte wegen seiner tüchtigen Sprachkenntnisse besonders aber wegen seiner Herzensgüte bei Goethe und Schiller die freundlichste Aufnahme gefunden: denn er war der liebenswürdigste Mensch, welcher aber durch die angebetete Größe der ausgezeichnetsten Männer, mit denen er um-

[1] Siehe Thl. 4, S. 243.

[2] Meistens nach Mittheilungen von H. Viehoff, der von Racine's sämmtlichen Werken selbst eine wohlgelungene Uebersetzung lieferte.

ging, erdrückt, nie zur eigenen Selbstständigkeit gelangte. Der vielbeschäftigte Schiller trug dem jungen Mann eine Bearbeitung von Shakspeare's Othello für das Weimar'sche Theater auf, die ihm zu Anfang des Jahres 1805 fertig vorgelegt werden konnte. Sie gingen, wie Voß erzählt, nachher gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, und Schiller verkürzte und änderte Vieles im Ganzen und im Einzelnen, bis es die Gestalt erhielt, in welcher es später aufgeführt wurde und gedruckt erschien. In den wärmern Frühlingstagen wollte Schiller das Stück einstudiren lassen und selbst die Probe dirigiren. Sein Tod kam früher, als die warmen Tage des Frühlings!

Schiller verfuhr bei der Recension des Othello nach den Grundsätzen, die er schon bei seiner Bearbeitung des Macbeth angewandt hatte. Es kam darauf an, das ungewöhnlich lange Stück auf das Wesentliche zusammenzuziehen, manches in den Motiven und dem Ausdrucke zu veredlen, besonders aber auch alles Steife und ängstlich Genaue in der vorgelegten Uebersetzung umzuändern, damit das fremde Werk würdig, heimathlich und wohllautend in Ohr und Herz tönen möchte. Einige Proben der Aenderungen Schiller's aus dem ersten Aufzug sind öffentlich mitgetheilt worden [1], und mir selbst liegt der zweite Akt des Voß'schen Manuskripts mit den Verbesserungen von Schiller's eigener Hand vor. Da ist es denn eine Lust und höchst belehrend, im Einzelnen anzuschauen, mit welchem großartigen Kunstverstand und mit welcher ins Detail gehenden Sorgfalt Schiller strich und umänderte, und mit wie großer Einsicht, Gewandtheit und Kraft er auch in Fällen, wo er sich gewiß nicht viel Zeit nahm und keine große Ueberlegung aufwandte, die Sprache zu handhaben wußte.

Man erkennt die durchgängige Größe, Reife und Universalität des unvergleichlichen Mannes auch aus den dramatischen Entwürfen und Fragmenten, die er uns hinterlassen hat. Mit vielen Meisterwerken würde er uns noch beschenkt haben, wenn es ihm durch die Parze vergönnt gewesen wäre,

[1] Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 3, S. 293 ff.

die ganze Welt auszubeuten, die sein Busen umschloß. Aber auch das längste Menschenleben würde für die Plane dieses Riesengeistes nicht ausgereicht haben!

Unter seinen Papieren findet sich der Gedanke hingeworfen, wie aus der verletzten Vaterlandsliebe und dem freiwilligen Tod des Themistokles eine Tragödie aufgebaut werden könnte [1]. Länger und tiefer aber beschäftigte ihn die gigantische Idee, die ganze Wirksamkeit der Pariser Polizei und damit verbunden alle Zustände und Gebrechen des Mittelpunktes der europäischen Civilisation poetisch zu beleben und dramatisch zu gestalten. Eine ungeheure Masse von Handlungen, Vorfällen, Personen, Ansichten sollte in das Schauspiel aufgenommen, an einen leitenden Faden, wie an eine Schnur, gereiht, und unter die Einheit der Polizei gestellt werden, welche den Impuls geben und zuletzt die Entwickelung bringen mußte. Paris, als Wirkungsplatz der Polizei, sollte in seiner Allheit erscheinen und das Thema erschöpft werden. Wie wir epische und lyrische kulturhistorische Gedichte kennen gelernt haben [2], so hätte dieses Schauspiel ein dramatisches Kulturgemälde gegeben, und gegen jenes kulturhistorische Schauspiel auf der abgelegenen, einsamen Insel [3] den Gegenpol gebildet. Alle Personen hätten nur in symbolischer Weise ihre Gattung vertreten, nur die Hauptstände und gewisse Situationen und charakteristische Punkte der Gesellschaft veranschaulicht. Es ist höchst interessant, das durchzulesen, was Schiller zu eigener Verständigung über dieses Riesenprojekt zu Papier brachte [4], und man erstaunt nicht allein über die enorme Masse von Dingen und Figuren, welche der Dichter in sein dramatisches Gemälde zusammenziehen wollte, sondern auch über sein hohes Selbstvertrauen, eine solche ungeheure Mannigfaltigkeit bewältigen und den prosaischsten Gegenstand der modernen Zeit, die Polizei, poetisch beleben, und zu einem allmächtigen, allwissenden Wesen

[1] Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) Bd. 3, S. 233 f.

[2] Siehe Theil 4, S. 74 ff.

[3] Ebendaselbst, Th. 3, S. 359 f.

[4] Siehe Schiller's Werke in E. B., S. 704 (Oktavausgabe, B. 7, S. 386 ff.), und meine Supplemente, B. 3, S. 240 ff.

höherer Art und gleichsam der geheimnißvollen Schwester des Schicksals machen zu können. Es war eine ganz einzige Idee, und einem Schiller war alles möglich, was er wollte!

Dessen ungeachtet gab er diesen Plan, wie er überhaupt eben so fruchtbar an Entwürfen war, als ideenreich in ihrer Behandlung, wieder auf, oder vielmehr, es entwickelte sich ihm aus dem universellen Lebensbilde und auf dessen Grunde die Idee eines kleinern Situations- und Personenstückes — der Kinder des Hauses. Das Stück sollte in einer größern französischen Provinzialstadt spielen, und schon aus diesem veränderten Lokal, noch mehr aber aus dem Plan selbst ist ersichtlich, daß hier die Polizei nur eine beschränkte, dienende Rolle hatte. Louis Narbonne hat seinen eigenen Bruder ermorden und dessen beide Kinder Zigeunern übergeben lassen, und genießt nun als ein geachteter Mann in vollkommener Sicherheit die ihm zugefallene Erbschaft seines großen Vermögens. Aber das doppelte Verbrechen kommt durch den Uebelthäter selbst dadurch an den Tag, daß dieser wegen eines ihm entwandten, für seine Braut Victoire bestimmten Schmuckes die Polizei auffordert, welche im Verfolg ihrer Untersuchungen den Mörder entdeckt, und die schändlich betrogenen Kinder, Saint-Foix und Adelaiden, auffindet und in ihre Rechte einsetzt. Der entlarvte Narbonne wird den Gerichten übergeben, und statt seiner erhält Saint-Foix die Hand der Victorie, die ihn längst liebte und von ihm geliebt wurde [1].

Es liegt darin etwas tief Verhängnißvolles, daß der Bösewicht, nachdem er einmal das Räderwerk in Bewegung gesetzt hat, es nicht mehr zu hemmen im Stande ist, bis es sein Ziel erreicht und ihm sein Todesloos bereitet hat. Das Schicksal ist hier in die Handlung selbst hineingearbeitet und durchweg durch natürliche Ereignisse und menschliche Leidenschaften motivirt. Jener erste Anstoß selbst, so real begründet er erscheint, ist ein Werk der Nemesis — Narbonne fällt, wie Wallenstein, durch seine Sicherheit. Dabei tritt schrittweise, wie im Sophokleischen Oedipus und in der Braut

[1] Das Nähere in Schiller's Werken in E. B., S. 704 ff. (Oktavausgabe, B. 7, S. 388 ff.) und in meinen Supplementen Schiller's, B. 3, S. 248 ff.

von Messina ein furchtbares Geheimniß an den Tag. Bei diesem tiefen, ächten Pathos der Grundidee sind nach Schiller's Andeutungen auch die Hauptcharaktere höchst interessant und bedeutungsvoll. Von Narbonne sagt Schiller selbst: „Der Held der Tragödie muß ein sicherer und mächtiger Bösewicht sein, den die Reue und Gewissensbisse nie anwandeln; zugleich ist er geehrt, durchaus nicht beargwohnt und wird für einen exemplarischen Mann gehalten. Gerade die Achtung, die man vor ihm hat, erhitzt nachher die Untersuchungen und macht sein Verderben unvermeidlich. Er ist ein verständiger, gesetzter, sich immer besitzender Bösewicht [1]. Die Heuchelei ist nicht bloß eine dünne Schminke, der angenommene Charakter ist ihm habituell, ja gewissermaßen natürlich geworden, und die Sicherheit, in welcher er sich wähnt, läßt ihn sogar Großmuth und Menschlichkeit zeigen." Die Victoire aber fühlt vor Narbonne ein ähnliches geheimes, unerklärliches Grauen, wie in der Braut von Messina Beatrice vor dem Fürstenhause — und so hat der germanische Dichter in diesen Frauencharakteren wie in der Person der Hedwig und zum Theil auch der Thekla das Vorahnende in die Natur des W e i b e s gelegt. Und auch in diesem projektirten Stücke begegnet sich in wunderbarer Mischung die Geschlechts- und die Geschwisterliebe, wie in den feindlichen Brüdern [2]. „Für seine unerkannte Schwester", sagt Schiller, „fühlt Saint-Foix eine zärtliche Freundschaft; zwischen ihr und Victoire war sein Herz getheilt; aber er unterschied sehr wohl seine Gefühle." Dieser Saint-Foix selbst endlich wäre gewiß zu dem interessantesten Charakter entwickelt und der Träger eigenthümlichster Ideenbildungen geworden. Als ein hülfloser Waise war er, sich selbst und Andern unbekannt, durch einen glücklichen Zufall in Narbonne's Haus aufgenommen worden, und erhielt nebst vielen andern Wohlthaten besonders auch eine gute Erziehung. Aber sein Sinn und seine Denkweise gehen weit über den niedrigen Stand eines aufgegriffenen Waisen hinaus — er zeigt nicht nur treffliche Anlagen des Kopfs und Herzens, sondern zugleich auch einen

[1] Also ähnlich dem Geßler in Wilhelm Tell.

[2] Siehe Theil 15, S. 80 f.

gewissen Adel, welcher seiner äußern Lage nicht angemessen zu sein schien. So offenbarte ihm eine innere unverstandene Stimme seine bessere Abkunft und höhere Berechtigung, und sein Charakter und Benehmen zogen im Widerspruch mit seiner äußern Lage ihre Nahrung aus geheimnißvollen Tiefen.

Es war derselbe Fall, wie bei Warbeck und bei Demetrius, denen sich der Charakter des Saint-Foix durchaus anschließt — nur mit dem Unterschied, daß dieses Grundgefühl, zu etwas Höherm geboren zu sein, sich dnrch die Gunst des Schicksals bei Saint-Foix richtig auslegte und bestätigte, während durch die Ungunst des Verhängnisses dasselbe edle Gefühl in Demetrius mißdeutet irre ging und seinem Besitzer verderblich wurde.

Wann Schiller diese Idee zuerst ergriff und ausbildete, wüßte ich nicht sicher anzugeben. Sie fällt aber zuverlässig in seine letzte Lebenszeit. Dieß erhellt schon daraus, daß er am 24. Januar 1805 in seinen Notizenkalender schrieb: „Heute an die Kinder des Hauses gegangen.“ Dieses Schauspiel, Warbeck und Demetrius liegen offenbar in Einem Kreis, und Schiller schwankte lange zwischen den drei Stücken, bis er sich endlich zunächst für den Demetrius entschied. Bei längerm Leben würde er den fruchtbaren Plan der Kinder des Hauses wahrscheinlich auch noch ausgeführt haben, welcher sich jetzt, von seinem Diener Rudolph sauber abgeschrieben, in seinem Nachlaß findet.

Bekanntlich war der Demetrius Schiller's letzte Arbeit, mit welcher er beschäftigt war, als der Engel des Todes den freisten Geist in das Land der ewigen Freiheit führte, und dem endlos ringenden die ewige Ruhe brachte.

Schon bei Beendigung des Wilhelm Tell trug er diesen Plan im Sinn. Am zehnten März 1804 schrieb er in sein Tagebuch: „mich zum Demetrius entschlossen“, kehrte aber erst in der zweiten Hälfte Januars 1805 ernstlich zu dieser Idee zurück.

Nach dem großen Czaar Iwan dem Vierten regierte dessen Sohn Feodor in Rußland, welcher das von dem Vater Erworbene mühsam zusammenhielt, und mit welchem 1598 der Rurik'sche Mannsstamm ausstarb. Denn sein Schwager

Boris Godunow ließ, um sich selbst des Throns zu bemächtigen, den einzigen Bruder des kinderlosen Czaars, den Dimitri, heimlich ermorden. Aber ein junger Mönch gab sich für den Demetrius aus, und brachte, von den Polen unterstützt, den Usurpator in ein solches Bedrängniß, daß er sich selbst vergiftete. Der Betrüger bestieg den Thron und behauptete ihn ein Jahr lang, wo er durch die Verschwörung des russischen Fürsten Schinskoi gestürzt wurde. Die Gährungen dauerten fort, bis im Jahr 1613 Michael Feodorowitsch Romanow, welcher mütterlicher Seits von dem Rurikschen Hause abstammte und dessen Nachkommen in weiblicher Linie noch bis auf den heutigen Tag das russische Scepter führen, zum Czaaren erhoben wurde.

Dieß ist das historische Gerippe der unvollendeten Tragödie. Schiller's Demetrius aber ist kein Betrüger — sondern ein Betrogener und sich selbst Täuschender. Während einer mitternächtlichen Feuersbrunst im Schlosse zu Uglitsch, wo die verwittwete Czaarin Marfa mit ihrem kleinen Sohne Demetrius lebte, war dieser wirklich ermordet worden. Der Mörder aber erhielt seinen Lohn nicht, sah sich vielmehr von Boris mit dem Tode bedroht. Aus Rache griff er einen Knaben auf, der mit dem Czaaren Jwan große Aehnlichkeit hatte, brachte ihn zu einem Geistlichen, den er für seinen Plan zu gewinnen wußte, und hing ihm ein goldnes, mit kostbaren Edelsteinen besetztes Kreuz um, das er selbst dem ermordeten Demetrius abgenommen hatte. Als Mönch wuchs der falsche Demetrius auf, ohne die Rolle zu kennen, die der Betrug ihm bereitet hatte — Aber

„Der engen Pfaffenweise widerstand
Der muth'ge Geist, und dunkel mächtig in den Adern
Empörte sich das ritterliche Blut.“

Er entfloh aus dem Kloster, aus Rußland, fand in dem Hause des edlen Woiwoden von Sendomir (oder Sambor) in Polen eine gastliche Aufnahme, soll, weil er den Kastellan von Lemberg tödtlich verwundet hat, hingerichtet werden, wird aber an einem kostbaren Kleinod als der Sohn Jwan's erkannt, verlobt sich mit des Woiwoden Tochter Marina und wird auf

deren Betrieb von den Polen zur Eroberung seines Reiches unterstützt. In so weit ist dieser Demetrius das blinde Werkzeug der Rache und des Betrugs jenes Mörders und der Herrschsucht eines Weibes, der Marina — aber in dieser Dunkelheit über sich selbst ein hoher Charakter. „Er ist kühn," sagt Schiller selbst [1], „hochgesinnt, trotzig und bescheiden. Man erblickt in ihm eine unbändige, wilde, unabhängige Natur, weit über den Stand, worin man ihn (nach der ersten Anlage des Stücks in Sambor) findet. Er war ein Mönch und alles an ihm ist ritterlich; er erscheint als Diener und alles an ihm ist fürstlich. Er hat eine unbändige Wißbegierde, und haßt alles, was barbarisch ist. Er hat alle ritterliche Geschicklichkeiten inne, kennt die Landesgeschichte, ist von Staatsdingen unterrichtet, und zeigt überall ein kurzes, entschiedenes, entschlossenes Wesen ꝛc. Schon in der Niedrigkeit ahnete er im Busen die große Seele". „Mit vollen Segeln", läßt ihn Schiller ausrufen, „lief ich in das Meer des Lebens; unermeßlich lag's vor mir. Es dehnte allgewaltig sich die Brust, als wollte sie ein Ewiges umfassen." Nachdem er sich aber als des Czaaren todtgeglaubten Sohn gefunden hat, „Da", sagt er:

„Da löſ'ten sich mit diesem einz'gen Wort
Die Räthsel alle meines dunkeln Wesens.
Nicht bloß an Zeichen, die betrüglich sind,
In tiefster Brust, an meines Herzens Schlägen,
Fühlt' ich in mir das königliche Blut,
Und eher will ich's tropfenweis verspritzen,
Als meinem Recht entsagen und der Krone."

In diesem stolzen Wahn steigt er schnell zu dem Gipfel des Glückes empor. Da entdeckt ihm in Tula der Mörder des ächten Demetrius den wahren Hergang der Sache. Während dieser Erzählung geht in unserm Demetrius eine ungeheure Charakterveränderung vor. Sein Stillschweigen ist furchtbar, und im Moment der höchsten Verzweiflung und Wuth, da der Mörder mit Trotz und Uebermuth seinen Lohn fordert, stößt er ihn nieder. Bei allem innern Kampfe überwiegt

[1] Meine Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3, S. 309.

doch die Nothwendigkeit, sich als Czaar zu behaupten. Er ist jetzt finster, mißtrauisch, grausam geworden. Mit seiner vorgeblichen Mutter, der Czaarin Marfa, die seither am See Beloſoro im äußersten Norden als Nonne gelebt, hat er eine Zusammenkunft — aber die Natur spricht nicht aus ihrem Herzen, beide sind ewig geschieden. Demetrius kann nur so viel erhalten, daß sie ihren Unglauben nicht laut werden läßt und ihn, der nicht Sohn von Natur ist, als Sohn ihrer Wahl duldet. Als er nun seinen Einzug in Moskau hält, mischt sich das Düstere und Schreckliche in die öffentliche Freude, und Mißtrauen und Unglück umschweben das Ganze. Es kommt dazu, daß ihn eine heftige, unwiderstehliche Leidenschaft zu der Tochter des durch Gift gestorbenen Boris, Arinien, erfaßt, die ihn verabscheut, während er sich an Marina gefesselt sieht, welche ihm nach der Trauung kalt erklärt, daß sie ihn nie für den wahren Demetrius gehalten habe. Bei der höchsten Gewalt ist der höchste Schmerz unglücklicher Liebe und das unerträgliche Gefühl innerer Oede. Demetrius hat alles gewonnen — aber sich selbst verloren. Eine wüthende Schaar der Verschwornen stürzt herein, die Czaarin soll das Kreuz darauf küssen, daß Demetrius ihr Sohn sei, und als sie dieß nicht thut, wird er durchbohrt.

Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß Schiller öfter, im Verlauf der Handlung sich entwickelnde oder verändernde Charaktere darstellt. Der Gipfel dieses interessanten Genre ist Demetrius, der nur noch mit jenem nordischen Prinzen in Venedig in dieser Hinsicht verglichen werden kann. Es ist nicht nur ein langer äußerer Fortgang, der sich uns in diesem Drama darstellt, sondern auch zugleich ein parallel laufender innerlicher Entwickelungsproceß der Seele. Aus Demetrius ist am Ende seiner Laufbahn ein ganz anderer Mensch geworden — und das ist das Tragischste in der Tragödie. „Er fragt den Kasimir, Lodoiska's Bruder, nach jenem Jüngling, d. h. nach sich selbst, als ob er eine fremde Person wäre. So unähnlich fühlt er sich selber und so viel hat er inzwischen erlebt, daß jene Tage, wo er im Hause des Woiwoden lebte, ihm nur noch im Dämmerscheine

zu liegen scheinen.“ [1] Welch ein Gegensatz gegen Wilhelm Tell, wo beinahe nur stereotype Charaktere sind! Die Tragödie hätte den tiefsten, innerlichsten Menschen nach oben und nach außen gekehrt.

Im Wallenstein ist das Schicksal nur künstlich und mühsam durch Reflexion und Worte mit der Handlung verknüpft; im Demetrius lag das Verhängnißvolle in dem Herzen der Haupthandlung selbst und hätte sich überwältigend dargestellt, ohne daß vom Schicksal auch nur die Rede zu sein brauchte. Auch in der Braut von Messina steht das Schicksal als eine abgesonderte Macht hinter den Koulissen, im Demetrius dagegen sollte alles durch eine anschauliche Darstellung des Lokals, der Entstehungsweise, der Umstände durchaus natürlich motivirt und vor dem Verstande gerechtfertigt werden. [2] Das übernatürliche Princip ging, ohne an tragischem Pathos zu verlieren, ganz in das natürliche über; denn es senkte sich so tief in die Abgründe des Seelenlebens, als es hoch von himmlischen Höhen herabstieg.

Das ist also in dieser Tragödie Schiller's Fortgang und zugleich ihr Charakteristisches, daß er auf dem zuerst wieder mit Wilhelm Tell betretenen natürlich menschlichen und objektiv geschichtlichen Felde, welches er bei längerm Leben wohl nie wieder verlassen hätte, fortging, — denn das Drama stellt uns den anarchischen Wendepunkt der russischen Geschichte mit einer herzerhebenden Aussicht in die Zukunft dar — daß er aber in diesem modernen Genre und Geiste eine Fabel und einen Charakter ergriff und ausführen wollte, die in sich selbst verhängnißvoller und tragischer sind, als alles seit Wallenstein dargestellte. Und es ist nicht zu bezweifeln, daß durch diesen inhaltsvollen Stoff und durch jene einfach großartige Behandlung, so wie durch manche Vorzüge des Gegenstandes Demetrius eben so sehr alle frühere Stücke der dritten Periode überstrahlt haben würde, als Don Karlos die der ersten. Erst in Wilhelm Tell war Schiller mit allen Vortheilen der Kunst zur Natur zurückgekehrt, aber erst im Demetrius erschuf er wieder eine wahrhafte Tragödie.

[1] Meine Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3, S. 307.
[2] Ebendas. S. 308.

Aber trotz dieser Vortrefflichkeit würde auch dieses Stück wahrscheinlich einen mehr niederschlagenden, als erhebenden Eindruck hervorgebracht haben, und Warbeck hätte in dieser Hinsicht einen Vorzug vor Demetrius voraus gehabt, wenn auch jenes Sujet des höhern Pathos entbehrte und nur als ein modernes Schauspiel hätte ausgebildet werden können. Warbeck nämlich gibt sich auf Antrieb der Margaretha, einer zweiten Gräfin Terzky, fälschlich für den ermordeten Richard von York, einen Sohn Eduard des Vierten, aus; er weiß, daß er eine erlogene Rolle spielt, und doch kann er sich für keinen Betrüger halten. Eine unabweisbare innere Stimme sagt ihm, daß er besser sei, als seine Rolle, ja daß er ein Recht habe, sie zu spielen. Endlich entdeckt es sich, daß er wirklich ein geborner York, ein natürlicher Sohn Eduard des Vierten ist! „Das Räthsel seiner dunkeln Gefühle lös't sich ihm, das Knäuel seines Schicksals entwirrt sich auf einmal, in einer unendlichen Freudigkeit wirft er die ganze Last seiner bisherigen Qualen ab.“ [1] Der innere Seelenglauben widersprach dem bestimmten äußern Wissen, und bestätigte sich endlich als wahr. Auch in Demetrius spricht eine dunkel mächtige Götterstimme — aber bald entdeckt sie sich als Täuschung, als ein Gaukelspiel des Schicksals, welches ihn eben dadurch verdirbt. Darin liegt das Trostlose der Fabel. Vielleicht aber wollte der Dichter die Sache so darstellen, daß Demetrius jenes höhere, an und für sich wahre Orakel nur willkührlich falsch ausgelegt und bezogen habe, so daß das Ideale doch gerettet bliebe. Aber dann liegt noch immer etwas Unbefriedigendes darin, daß es nicht speciell dramatisch dargestellt worden wäre, was denn Wahres an jener Götterstimme gewesen sei. Wenn der Dichter nur sagen wollte, es liegt jener willkührlichen, falschen Auslegung immer die Wahrheit zu Grunde, daß der Mensch, wie sehr er sich auch irre, dessen ungeachtet zu etwas Höherm geboren sei, so ist dieses keine dramatische, sondern nur eine lyrische Auflösung, wie etwa in dem Gedichte, die Hoffnung, wo ebenfals nachgewiesen wird, daß allen bestimmten realen

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 699. 1. m. (Oktavausg. B. 7, S. 357 f.)

Hoffnungen etwas Ewiges unterliege.[1] Eine bestimmtere Rechtfertigung bei dieser Niederlage war nach der Anlage des Stücks nicht wohl möglich.

So stimmt also auch diese Tragödie in den Spruch der Seherin ein: „Rauch ist alles ird'sche Wesen, nur die Götter bleiben stät.“ Diese Götter sind aber im Drama der junge Romanow und des Boris Tochter Arinia. „Sie sind die Liebenden, die Reinen.“ Arinia trinkt auf Marina's Gebot mit Freudigkeit den Giftbecher, denn sie glaubte dem Czaaren zum Altar folgen zu müssen. Ihr Geist erscheint, wie Klärchen dem Egmont, dem Romanow im Gefängniß, öffnet ihm einen Blick in künftige schönere Zeiten, gibt ihm einen Wink, daß er zum Thron berufen sei, und befiehlt ihm, ruhig das Schicksal reifen zu lassen und sich nicht mit Blut zu beflecken. Er lehnt es ab, an der Verschwörung Antheil zu nehmen. „Romanow ist ein beschütztes Haupt, dem Demetrius nichts anhaben kann, ob er ihn gleich fürchtet und verfolgt.“[2] Er ist der Phönix, welcher am Ende des Stücks aus der großen Verwüstung zum Himmel fliegt.

Frau von Wolzogen erzählt: „Wie rein Schiller seine Dichtungssphäre von jeder äußern Beziehung hielt, zeigt folgender kleiner Zug. Die Verbindung unserer fürstlichen Familie mit dem russischen Kaiserhause war natürlich oft der Gegenstand unserer Gespräche. Ich hätte sehr passende Gelegenheit, sagte er eines Abends, in der Person des jungen Romanow, der eine edle Rolle im Demetrius spielt, der Kaiserfamilie viel Schönes zu sagen. Am folgenden Tage sagte er: Nein, ich thue es nicht; die Dichtung muß ganz rein bleiben.“

Ich bin weit entfernt, diese Worte in Abrede stellen zu wollen, aber sie scheinen mir einer Ergänzung zu bedürfen. Nämlich eine Verherrlichung der Kaiserfamilie, die von Romanow abstammt, liegt ja schon in der Oekonomie der ganzen Tragödie.[3] Das obsiegende reine Leben des Romanow

[1] Siehe Theil 3, S. 152 f.

[2] Meine Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3, S. 344.

[3] Ganz bestimmt hat Goethe diese Tendenz des Stücks ausgesprochen, Werke B. 4, S. 63 f.

ist die Versöhnung des Ganzen. Eines besondern Kompliments bedurfte es also gar nicht mehr. Andererseits aber ist Schiller ohne allen Zweifel erst durch die Vermählung des Erbprinzen mit der edlen Kaisertochter auf das Sujet des Demetrius geführt worden. Sonst wäre er bei dem verwandten Warbeck stehen geblieben. Aber erst jene Verbindung und der Aufenthalt seines Schwagers Wolzogen am kaiserlichen Hof in Petersburg wandte seine Gedanken dem Norden und der russischen Geschichte zu, wie er denn damals auch bei Wolzogen Erkundigungen über die Quellen für seine neue Tragödie einzog. So geschah es denn, daß seine Dichtung auch in geographischer Beziehung eine gewisse Universalität behauptete. In allen Ländern erbaute er sich Denkmale seines Ruhms! In der pyrenäischen Halbinsel spielt Don Karlos, in Frankreich die Jungfrau von Orleans, in Italien der Fiesko, in Sicilien die Braut von Messina, in England die Maria Stuart; in Deutschland hat er die Räuber, Kabale und Liebe und den Wallenstein, und in der Schweiz den Wilhelm Tell sich aufgerichtet. Nun wollte er auch noch den Norden durch den Demetrius verherrlichen, und denken wir außerdem an seine Balladen, seine historischen Darstellungen, seine Uebersetzungen und an seine andern dramatischen Plane, so müssen wir sagen, daß sein Genius so ziemlich alle Länder durchreis'te und sich in allen Orten einheimisch zu machen suchte.

Auch noch durch andere wesentliche Vorzüge, bemerkte ich oben, hätte sich die Tragödie ausgezeichnet, und ich will deren nur einige anführen. Die Krakauer Reichstagsscene überbietet die Rütliversammlung an Großartigkeit und dramatischer Bewegung eben so sehr, als das ganze Drama das Schweizergemälde an Mannigfaltigkeit, Majestät und Tiefe. Zu solchen öffentlichen Volkshandlungen war der Schiller'sche Genius wie geschaffen, und er bemerkte in Bezug auf diesen Auftritt mit gutem Bedacht: „Auch das Große, was in dem Gedanken liegt, daß die Totalität einer ganzen Nation ihren souveränen Willen ausspricht und mit absoluter Machtvollkommenheit handelt, ist zu berühren.“[1] Aber wie durchaus

[1] Meine Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3, S. 333.

frei von besondern subjektiven Ansichten und Rücksichten er hier durchweg verfuhr, sieht man aus jenen Worten, die Sapieha zugleich als stolzer Magnate und einsichtsvoller Staatsmann spricht:

„Die Mehrheit?
Was ist Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn;
Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen.“ rc.

Auch Demetrius hätte eine durchaus objektiv gehaltene Tragödie gegeben, noch mehr, als Tell, der nicht frei von subjektiven Figuren und Rücksichten ist. Welche gründliche durchdachte Studien er für sein Werk machte, sieht man aus seinen, in den Supplementen mitgetheilten Studien. Legte er sich zum Behuf seines Schauspiels doch sogar eine Sammlung von russischen Sprüchwörtern an! Das polnische, russische und das Kosaken-Wesen, das Land und Klima sollte zur lebendigsten Anschauung gebracht werden. So bemerkte sich Schiller über die Scenen am Beloséro-See im Anfang des zweiten Akts: „Die Landschaft starrt in traurigem Winterkleid. Man sieht die Meeresküste. Das Verlassene, Oede, Einförmige des Zustandes stellt sich dar. Die Schneegipfel. Das Meer brandend. Das Kahle, Unfruchtbare der Landschaft. Das noch Oedere, Einförmigere, Freudenlosere der Lebensweise.“ Von dem hier am Ende der Welt gelegenen Kloster bis nach Moskau, und von da bis nach Krakau breitet sich die tragische Handlung aus, so daß gegen eine solche Ausdehnung selbst der Schauplatz der Jungfrau von Orleans nur als ein Punkt erscheint. Da aber die Handlung groß und reich ist und eine Welt von Begebenheiten umfaßt, so wollte der Dichter mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hinwegschreiten.[1] An interessanten, erschütternden Situationen wäre das Schauspiel reich geworden, und alles Extreme würde der Dichter vermieden haben. Selbst der argwöhnische, rachsüchtige und grausame Boris „ist dem Lande gegenüber ein schätzbarer Fürst, ein wahrer Vater des Volkes.“ Neben dem Haupthelden, dem Boris, dem Romanow und vielen andern ausgezeichneten

[1] Meine Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3. S. 306.

Männercharakteren wären uns in Marina, Marfa, Axinia höchst anziehende Frauenfiguren vorgeführt worden — eine Mannigfaltigkeit beiderlei Geschlechtes, wie nicht leicht in einem andern Schiller'schen Drama. Die klar sehende, hochfahrende Marina ist eine Natur von tragischer Größe und wegen ihrer Jugendreize ungleich liebenswürdiger, als die gleich kalte und herrschsüchtige Gräfin Terzky. Sie beherrscht die wilde Kriegslust der Polaken mit weiblicher Macht, und ist, was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung, während Demetrius nur die ideale Potenz derselben ist. Sie spricht ihren Charakter in den Worten aus:

„O unschmackhafte Wiederkehr des Alten!
Langweilige Dasselbigkeit des Daseins!
Lohnt's sich der Müh', zu hoffen und zu streben?
Die Liebe oder Größe muß es sein,
Sonst alles And're ist mir gleich gemein."

Eine ganz neue Figur ist die Czaarin Marfa. Ihren bodenlosen Gram, der keinen Ersatz annehmen will für's Unersetzliche, und dann, bei der Nachricht, daß ihr Sohn noch lebe, ihr hervorströmendes Muttergefühl, hat Schiller mit einer solchen Macht und Wahrheit geschildert, daß ihm vielleicht an dieser Schilderung das Herz brach. Denn der Monolog der Marfa ist das Letzte, was er geschrieben hat. Man fand nach seinem Tode das Manuskript desselben auf seinem Schreibtisch, die Feder, mit welcher er zuletzt geschrieben, daneben.[1]

So endigte er mit der Tragödie, mit welcher er als Jüngling seine literarische Laufbahn auch begonnen hatte, indem er seine Bestimmung eben so treu, als ruhmvoll erfüllte. Denn seine eigentliche Bestimmung war die Tragödie, und alles andere, was er Herrliches leistete, doch nur ein Rückkehren zu diesem Ziele, ein Gerüste für diesen Bau oder eine Schaale, die sich um diesen innersten Kern bildete. Aber er stellte auch in seinem eigenen Leben eine erhabene Tragödie dar. Denn in beständigem Kampfe mit Druck,

[1] Ernst von Schiller hat diese Feder der Bibliothek zu Trier protokollarisch übergeben.

Armuth oder Krankheit bewahrte er eine standhafte, unbefleckte und dem Höchsten stets nachringende Seele, und wurde auf dem Sonnengipfel der Kunst und, wie seine letzten Arbeiten seit Tell beweisen, in der vollsten Gesundheit des Geistes durch ein unzeitiges Geschick hinweggerafft. Schwerlich hat einer der Heroen, die er darstellt, die ewige Freiheit des Menschengeistes auf der Bühne so bestätigt, wie er selbst im Leben.

Man hat, öfters nach Lieblingsideen und ohne gründliches Studium, die Schiller'schen Dramen ihrem Werthe nach aufgestellt, denn welches das beste sei, ist eine gar zu interessante Streitfrage, bei welcher Jeder mitreden kann. Aber wie wir bewiesen haben, daß jedes Drama Schiller's ein eigenes Genre ist, so läßt sich von jedem auch ein eigenthümlicher Hauptvorzug angeben. Die Räuber z. B. sind das ungeheuer kolossalste Werk, mit Don Karlos wird sich an weltumfassendem Ideengehalt nichts vergleichen lassen, Wallenstein ist der treuste Spiegel großartigster Weltverhältnisse, Wilhelm Tell ist durch gründlichste Naturzeichnung eines Naturvolkes im engsten Lokal ausgezeichnet, Maria Stuart hat die erschütterndste Rührung voraus, in der Braut von Messina ist die erhabenste Lyrik und Poesie auf die Bühne gezaubert, und die Jungfrau nimmt nicht nur Fehlerlosigkeit für sich allein in Anspruch, sondern Schiller hat in diesem Stücke auch am besten seine Ideenwelt mit der Geschichte zu einer unzertrennlichen Einheit verschmolzen. Man könnte also nach verschiedenen Rücksichten verschiedene Rangordnungen neben einander herlaufen lassen, welche Rücksicht aber Ausschlag gebend ist, braucht hier nicht wiederholt zu werden.

Durch einen genialen Naturdrang wurde Schiller rasch in seine erste dramatische Laufbahn gerissen, und im bittern Gefühl dessen, was er durch Verfolgung und Dürftigkeit von Menschen zu leiden hatte, verkörperte sich unwillkührlich in seinen Stücken sein innerer Zwiespalt mit den Weltverhältnissen und sein idealer Staat dem gemeinen wirklichen gegenüber. Dagegen trat er mit zögerndem Bewußtsein und mit dem Studium der Griechen in die zweite dramatische

Bahn ein, und da die Tragik seines eigenen Lebens sich umgestaltet hatte, indem er selbst, über Menschen, Staat und Politik beruhigt, jetzt durch eine dauernde Krankheit nur die Härte des himmlischen Verhältnisses empfand, da ließ er nach der Autorität der Griechen in verschiedenen Formen das Verhängniß auch auf der Bühne walten, bis es sich in der Braut von Messina selbst erschöpfte und aufhob. Nun erst konnte er, mit dem Gewinn, aber ohne die Fesseln jenes Studiums mit Bewußtsein zur schönern Natur und reinern Jugend zurückkehrend, zuerst im Wilhelm Tell ein idyllisches Schauspiel und dann im Demetrius eine völkergeschichtliche Tragödie im ächten modernen Stile dichten, und alle folgende Stücke würden, in dieser Einen geraden Linie liegend, nur verschiedene Exemplare desselben edelsten Genre's gewesen sein. Denn wie sich Schiller's Rhetorik in seinem Don Karlos rein erschöpft hatte, so war er in seinem Suchen nach der besten Form bei der Braut von Messina an's Ende gekommen, und hatte die beste Form unterwegs gefunden. Er ignorirte von nun an alle antike Hülfsmittel und Vorstellungen, wie er sie in seiner Jugend nicht gekannt hatte, und suchte bedeutsame Stoffe rein nach der modernen Denkweise und unserm Bedürfniß tragisch zu bilden.

Von diesem Wendepunkte, von dem dramatischen Entwickelungsprozeß in Schiller's Jugend und Mannesalter, so wie von der Verschiedenheit und Verwandtschaft beider Perioden und aller einzelnen Schauspiele habe ich bisher vollständige Auskunft gegeben, und der aufmerksame Leser wird sich vielleicht von allem dem, so wie von jedem einzelnen Stücke für sich eine um so lebendigere Anschauung erworben haben, als er mit eigenen Augen alles werden sah. Da nun in ähnlicher Weise früher Schiller auch schon als didaktischer Dichter, Lyriker und Balladensänger sich uns dargestellt und innerlich enthüllt hat, so bleibt nichts mehr übrig, als mit Rückblick auf eine Kardinalfrage, noch einige Schlußbetrachtungen folgen zu lassen.

Wir unterschieden in dem Organismus eines poetischen Gebildes den Inhalt, welcher sich in (reellen) Stoff und (ideellen) Gehalt zerlegt, von dessen Form, Gestalt oder

Armuth oder Krankheit bewahrte er eine standhafte, unbe-fleckte und dem Höchsten stets nachringende Seele, und wurde auf dem Sonnengipfel der Kunst und, wie seine letzten Arbeiten seit Tell beweisen, in der vollsten Gesundheit des Geistes durch ein unzeitiges Geschick hinweggerafft. Schwerlich hat einer der Heroen, die er darstellt, die ewige Freiheit des Menschengeistes auf der Bühne so bestätigt, wie er selbst im Leben.

Man hat, öfters nach Lieblingsideen und ohne gründliches Studium, die Schiller'schen Dramen ihrem Werthe nach aufgestellt, denn welches das beste sei, ist eine gar zu interessante Streitfrage, bei welcher Jeder mitreden kann. Aber wie wir bewiesen haben, daß jedes Drama Schiller's ein eigenes Genre ist, so läßt sich von jedem auch ein eigenthümlicher Hauptvorzug angeben. Die Räuber z. B. sind das ungeheuer kolossalste Werk, mit Don Karlos wird sich an weltumfassendem Ideengehalt nichts vergleichen lassen, Wallenstein ist der treuste Spiegel großartigster Weltverhältnisse, Wilhelm Tell ist durch gründlichste Naturzeichnung eines Naturvolkes im engsten Lokal ausgezeichnet, Maria Stuart hat die erschütterndste Rührung voraus, in der Braut von Messina ist die erhabenste Lyrik und Poesie auf die Bühne gezaubert, und die Jungfrau nimmt nicht nur Fehlerlosigkeit für sich allein in Anspruch, sondern Schiller hat in diesem Stücke auch am besten seine Ideenwelt mit der Geschichte zu einer unzertrennlichen Einheit verschmolzen. Man könnte also nach verschiedenen Rücksichten verschiedene Rangordnungen neben einander herlaufen lassen, welche Rücksicht aber Ausschlag gebend ist, braucht hier nicht wiederholt zu werden.

Durch einen genialen Naturdrang wurde Schiller rasch in seine erste dramatische Laufbahn gerissen, und im bittern Gefühl dessen, was er durch Verfolgung und Dürftigkeit von Menschen zu leiden hatte, verkörperte sich unwillkührlich in seinen Stücken sein innerer Zwiespalt mit den Weltverhältnissen und sein idealer Staat dem gemeinen wirklichen gegenüber. Dagegen trat er mit zögerndem Bewußtsein und mit dem Studium der Griechen in die zweite dramatische

Bahn ein, und da die Tragik seines eigenen Lebens sich umgestaltet hatte, indem er selbst, über Menschen, Staat und Politik beruhigt, jetzt durch eine dauernde Krankheit nur die Härte des himmlischen Verhältnisses empfand, da ließ er nach der Autorität der Griechen in verschiedenen Formen das Verhängniß auch auf der Bühne walten, bis es sich in der Braut von Messina selbst erschöpfte und aufhob. Nun erst konnte er, mit dem Gewinn, aber ohne die Fesseln jenes Studiums mit Bewußtsein zur schönern Natur und reinern Jugend zurückkehrend, zuerst im Wilhelm Tell ein idyllisches Schauspiel und dann im Demetrius eine völkergeschichtliche Tragödie im ächten modernen Stile dichten, und alle folgende Stücke würden, in dieser Einen geraden Linie liegend, nur verschiedene Exemplare desselben edelsten Genre's gewesen sein. Denn wie sich Schiller's Rhetorik in seinem Don Karlos rein erschöpft hatte, so war er in seinem Suchen nach der besten Form bei der Braut von Messina an's Ende gekommen, und hatte die beste Form unterwegs gefunden. Er ignorirte von nun an alle antike Hülfsmittel und Vorstellungen, wie er sie in seiner Jugend nicht gekannt hatte, und suchte bedeutsame Stoffe rein nach der modernen Denkweise und unserm Bedürfniß tragisch zu bilden.

Von diesem Wendepunkte, von dem dramatischen Entwickelungsprozeß in Schiller's Jugend und Mannesalter, so wie von der Verschiedenheit und Verwandtschaft beider Perioden und aller einzelnen Schauspiele habe ich bisher vollständige Auskunft gegeben, und der aufmerksame Leser wird sich vielleicht von allem dem, so wie von jedem einzelnen Stücke für sich eine um so lebendigere Anschauung erworben haben, als er mit eigenen Augen alles werden sah. Da nun in ähnlicher Weise früher Schiller auch schon als didaktischer Dichter, Lyriker und Balladensänger sich uns dargestellt und innerlich enthüllt hat, so bleibt nichts mehr übrig, als mit Rückblick auf eine Kardinalfrage, noch einige Schlußbetrachtungen folgen zu lassen.

Wir unterschieden in dem Organismus eines poetischen Gebildes den Inhalt, welcher sich in (reellen) Stoff und (ideellen) Gehalt zerlegt, von dessen Form, Gestalt oder

Bildung, welche sich in logische, ästhetische und sprachliche Form gliedert und erkannten in der harmonischen Gestaltung des bedeutenden Inhalts durch diese dreifache Form das Ideal eines vollendeten poetischen Kunstwerkes.[1] Wie nun namentlich in der neuern Poesie jeder Dichter nach einer Seite hin etwas zu wünschen übrig läßt,[2] so findet sich bei sonstiger hoher Vollkommenheit nur hinsichtlich der ästhetischen oder anschaulichen Form in manchen Schiller'schen Produkten ein gewisser, aus tiefster Eigenthümlichkeit nothwendig hervorgehender Mangel.[3] Doch ist es ihm, wie hinreichend gezeigt wurde, in der Schule Goethe's und der Griechen gelungen, vielen kleinern Gedichten und mehrern Dramen, namentlich dem Wallenstein und Wilhelm Tell, eine solche objektive Bestimmtheit und lebendige Anschaulichkeit zu geben, daß die Gemüthstheilnahme gehörig gemäßigt und die Reflexion überwunden erscheint.

Im Allgemeinen aber schreitet Schiller's Muse auf den Gipfeln der Menschheit hin, hoch über dem alltäglichen Getreibe. Sie hält sich an den wesentlichen Momenten ohne sich in das Detail der Zufälligkeiten zu verbreiten, und indem immer ihr Blick auf das Allgemeine und Nothwendige gerichtet ist, wird leicht jeder Zustand, jeder Charakter, den sie schildert, zum Symbol der Gattung. Es geht eine gewisse sich wiederholende Einheit und regelmäßige Gebundenheit durch die reiche Welt dieser Dichtung.

So z. B. hat die Liebe bei Schiller nur zwei Formen, sie ist reine Geisterliebe oder heftige Leidenschaft, aber er hat die Einförmigkeit durch die geistvolle Verbindung vermieden, in welche er sie brachte. In den Räubern hängt sie an schauervollem Abgrund des Verderbens; im Fiesko und in Wilhelm Tell ist ihre Gewährung von der Befreiung, von der Liebe des Vaterlands abhängig gemacht; in Kabale und Liebe steht sie im Konflikt mit den Standesvorurtheilen, in Wallenstein's Tod mit der Pflicht, in Don Karlos liebt der Sohn mit Entsetzen die Mutter, in der Braut von Messina

[1] Siehe Theil 3, S. 88 ff.
[2] Ebendas. Th. 3, S. 86.
[3] Ebendas. Th. 3, S. 231 ff.

ist die Liebe durch die mächtige Stimme des Bluts wunderbar verstärkt, und in Maria Stuart ist Mortimer's Leidenschaft mit Religionsfanatismus vermischt. Ferner bemerkte ich schon oben,[1] daß der Dichter gewöhnlich starken Männern schwache Ehefrauen gebe, und wo dieses nicht der Fall ist, wird man zwischen den Gatten wenigstens irgend ein Mißverhältniß finden, wie zwischen Fiesko und Leonore, zwischen dem spanischen Philipp und Elisabeth, zwischen der Fürstin in der Braut von Messina und ihrem verstorbenen Gemahl. Aber noch auffallender ist es, daß beinahe durchweg die Kinder — man denke an Karl Moor, an den Infanten von Spanien, an Thekla, an die Johanna, an die feindlichen Brüder — mit ihren Vätern in Unfrieden leben. Bei Max und Oktavio liegt dieser Gegensatz wenigstens in den Charakteren. Eben so wurde es dem Dichter nach seiner die Extreme aneinander rückenden Methode stehende Regel, erwachsenen Jünglingen und Jungfrauen hochbetagte Väter zu geben. Der Vater des Räubers Moor, der Bertha im Fiesko, der Luise in Kabale und Liebe, des Don Karlos, der Johanna, des Don Manuel und Don Cesar, des Melchthal sind gleichmäßig alle altergraue Greise, da sie nach dem Lauf der Natur doch noch zum Theil im besten Mannesalter sein könnten.

Wie hier in der Sache, so zeigt sich bei aller Verschiedenheit öfters doch auch in der Behandlung eine gewisse Gleichheit. Ich mache nur auf die eigene sententiöse, rhetorische, absichtliche Weise aufmerksam, wie Schiller seine Dramen (und auch viele seiner kleinern Gedichte, namentlich seiner Balladen) endigt. Hat sich der Dichter auch durch sein ganzes Werk hinter dem Gegenstand verborgen, so tritt er gewiß zu guter Letzt durch einen Spruch, eine Lehre, eine prägnante Wendung in Person hervor, und die Schlußworte sind auf einen ganz besondern Effekt eigens berechnet. Das gilt von den Abschiedsworten Karl Moor's: „Dem Mann kann geholfen werden," durch alle Schauspiele hindurch bis zu dem Schlußvers des Rudenz. „Und frei erklär' ich alle meine Knechte."

[1] Siehe Theil 5.

Eine solche Einförmigkeit wird mit der Idealdichtung leicht verbunden sein, während die der Mannigfaltigkeit der Dinge hingegebene Poesie dergleichen nicht zu fürchten hat. Doch weiß uns Schiller's Genius von der andern Seite vollkommen zu entschädigen.

In diesem Sinne scheint mir Zelter eine sehr tiefe Bemerkung zu machen — tief, weil sie wahr ist, denn die Tiefe wohnt nur in der Wahrheit. Er schreibt an Goethe:[1] „Die Schiller'schen Sachen sind ganz vortrefflich gefaßt. Die musikalische Komposition supplirt sie, wie eigentlich jedes Lied durch die Komposition erst vollständig werden soll. Hier ist es aber ganz was Eigenes. Der denkende oder gedachte Enthusiasmus wird nun erst in das freie und liebliche Element der Sinnlichkeit aufgehoben oder vielmehr aufgeschmolzen. Man denkt und fühlt und wird mit hingerissen."

Ohne diesem vortrefflichen Ausspruch ein Wort zuzusetzen, erlaube man mir, nach einem kleinen Umweg, von ihm die Anwendung auf das Drama zu machen.

Schon Tieck bemerkte, daß Schiller in der Schöpfung seiner weiblichen Charaktere keine große Mannigfaltigkeit bewiesen habe, und hierin werde gerade seine Schwäche am meisten sichtbar; und er fügt dann hinzu: „Schiller leihe zwar auch seinen Männern oft Gesinnungen und Reden, die den Umständen und ihrem Charakter nicht ganz angemessen seien und in welchen man nur den reflektirenden Dichter vernehme; aber groß und wahr, selbstständig und lebendig seien die meisten seiner Figuren und es wäre unnütz, dieß noch beweisen zu wollen, da man bei ihnen wohl einzelne Reden tadeln, aber an ihrer Individualität nicht so, wie bei den meisten Weibern des Dichters zweifeln könne."[2]

Freilich dürfen sich danach die Schiller'schen Männer nicht viel darauf zu Gute thun, daß sie nur stärker sind, als die sehr Schwachen, und im Uebrigen könnte man an Tieck's Worten selbst zweifeln. „Groß, selbstständig sind die meisten seiner männlichen Figuren." Aber nach der

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 1, S. 377.
[2] Tieck's dramaturgische Blätter, Th. 1, S. 71 u. 37.

Größe und Selbstständigkeit ist gar nicht die Frage, wo es sich um individuelle Darstellung handelt. Groß und selbstständig sind auch viele der Schiller'schen Frauen. Aber wie? wenn ihre Größe und Selbstständigkeit nicht gut dargestellt ist? — „Wahr, lebendig sind dieselben." Wenn sie oft ihrem Charakter unangemessen sprechen und gesinnt sind und also wohl auch handeln, so ist die Wahrheit sehr bedenklich; und eben so ist es auch die objektive, plastische Lebendigkeit, wenn nur eine komparative Individualität statuirt wird, und die sittlich-rhetorische Lebendigkeit [1] wird Tieck wohl nicht im Sinne haben.

Doch ist die Meinung des vielbewanderten Mannes richtiger, als ihr sprachlicher Ausdruck. Schiller's dramatische Figuren sind beinahe alle mehr oder weniger allgemein gehalten, und Schiller that auch hier mit Bewußtsein, was er nicht lassen konnte. [2] Aber im Durchschnitt sind gewiß die männlichen Gestalten individueller gezeichnet und mannigfaltiger, als die weiblichen, obgleich wir besonders die Elisabeth im Don Karlos, die Maria Stuart und die Johanna als gut dargestellte Frauencharaktere zu rühmen hatten. Was die Mannigfaltigkeit betrifft, so könnten alle Schiller'sche Weiber in drei Klassen gruppirt werden. Sie sind theils von sentimentalem, theils von heroischem, theils von kaltverständigem Charakter. Die erste Form wiederholt sich in verschiedenen Nüancen in Amalia, Bertha im Fiesko, Luise, in Thekla, Beatrice, Bertha im Wilhelm Tell, in der Herzogin Wallenstein und der Hedwig, und vollendet sich in der Maria Stuart. Schon mehrere der genannten Frauen, namentlich die beiden Bertha, neigen sich zur zweiten Ordnung, zum heroischen Geschlecht, und Leonore schwankt ganz auf der Scheidelinie. An sie schließen sich die spanische Elisabeth und die Schweizerin Gertrud, die Krone aber ist Johanna. Die verständige, meist ehrgeizige Klasse bilden die Terzky, die englische Elisabeth, Isabeau, Isabella von Messina und Marfa im Demetrius würde in ihr das Musterbild geworden sein. Hinsichtlich der männlichen Figuren tritt die

[1] Siehe Th. 3, S. 115 f.
[2] Siehe Th. 4, S. 151.

Verschiedenheit der ersten und dritten Periode recht deutlich hervor, in welcher letztern Schiller seine Gestalten nicht mehr lyrisch nur aus sich schöpfte, sondern objektiv aus der Welt griff und sie nur, wie es jeder Dichter thut, subjektiv kolorirte, und in welcher er seine grelle kontrastirende Zeichnung mit einer naturgemäßern vertauscht hatte. Sonst ist bei seinen männlichen Charakteren das Sentimentale und Heroische nie geschieden, sondern immer verbunden, und es sondern sich von dieser Einen reich gegliederten Klasse nur die herzlosen Verstandesmenschen ab. Wenn man aber die Individuen überblickt, so wird man unter Annahme dieses Unterschieds einen meist durchgehenden Familienzug zwischen den Jünglingen, zwischen den Männern und zwischen den Greisen finden, die uns Schiller vorführt. Seine Greise gleichen sich am meisten.

Daß aber die meisten Charaktere Schiller's — die Ausnahme hat unsere Untersuchung hervorgehoben — allgemein gehalten sind, wird deßwegen nicht leicht erkannt, weil die Schauspiele nicht allein nach der Lektüre, sondern auch nach der Aufführung beurtheilt werden. Wer Schiller's Stücke von guten Schauspielern aufführen sah — und von welchen ausgezeichneten Künstlern sind die Hauptfiguren seiner Bühnenwelt nicht schon dargestellt worden! — der läßt all das Charakteristische, Individuelle, Lebendige, mit welchem der große Mime aus sich selbst seine weite Rolle ausfüllte, dem Gedicht zu Gute kommen. Der große Schauspieler vervollständigt uns den bloß schematisch gehaltenen Charakter zu einem konkreten Bilde, und wenn wir nicht an genaues Abstrahiren gewöhnt sind, so finden wir immer eben denselben Charakter im Buche wieder, der uns von der Scene herab entzückte, und wir vergessen, daß dieser volle Charakter aus der zusammenwirkenden Geisteskraft zweier Genien entstanden ist, und daß zu demselben der Dichter oft nur die Skizze lieferte.

Hiemit bin ich wieder bei dem Punkt angelangt, von dem ich oben ausging. Was die musikalische Komposition dem Liede, das gewährt noch in höherm Grade die scenische Darstellung dem Drama und besonders den dramatischen

Figuren. Der dramatische Dichter hat das Recht zu verlangen, daß sein Werk auch in Betreff der Charakteristik vom Standpunkte dieser Darstellung aus beurtheilt werde, für welche er zunächst schrieb. Das Drama ist offenbar nur Ein Glied mehrerer Künste, welche in ihrer organischen Verknüpfung das gemeinschaftliche Produkt des Schauspiels hervorbringen. Jede einzelne Kunst darf sich hier nur unter den Bedingungen der gemeinschaftlichen Wirksamkeit aller zeigen. Gerade die mangelhafte Charakteristik, könnte der Dramatiker sagen, sei ein Vorzug eines Stückes für die Aufführung. Der talentvolle Schauspieler könne sich nämlich in einem weitern Charakter viel freier, als in einem durchweg bestimmten bewegen; er könne den Charakter nach dem großen Geiste des Ganzen durch die vielfachen Mittel, die ihm zu Gebote stünden, individuell durchführen und mit einer gewissen Originalität darstellen, welche er, wenn er den Charakter schon ganz individuell bestimmt aus der Hand des Dichters empfange, immer ganz Preis geben müsse, ohne deßwegen die Detailvorschriften immer alle erfüllen zu können, weil sein Talent oder seine Natur häufig mit ihnen in Widerspruch stünden. Daher müsse der dramatische Dichter nur ins Große und Allgemeine gezeichnete Gestalten liefern in festen und bestimmten Umrissen; diese allein seien die wahre Bildungsschule des mimischen Genius, in ihnen allein könne er das Höchste erreichen, während nur der talentlose und mittelmäßige Schauspieler sich in ihnen vergreife. Wohl müsse der Schauspieler sich immer dem Dichter unterordnen, aber wenn in einem theatralischen Charakter von diesem alles bis ins Kleinste bestimmt und vorgeschrieben sei, müsse der Schauspieler eine geistlose, ganz unselbstständige Maschine werden.

Hienach scheint der Ausspruch des Meisters gedeutet werden zu müssen: „Ich glaube selbst, daß unsere Dramen nur kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen sein sollten." In ganz selbstständigen Kunstwerken, im Epos und Roman, dürfen wir eine detaillirte Individualität der Person fordern, im dramatischen Gedicht müssen wir zufrieden sein, wenn beim Lesen die Charaktere sich selbst nicht widersprechen,

eine gewisse objektive Existenz haben und sich in ihrer Gattung halten. Hieraus folgt aber auch die Mangelhaftigkeit des Kunsturtheils über dramatische Dichtung, da dasselbe die theatralische Darstellung eines Stücks, weil sie an den Zufall und Wandel geknüpft ist, nicht zugleich mit in die Betrachtung ziehen kann. Wenn ein Schaustück mit Nothwendigkeit seine nur mit ihm untergehenden Schauspieler sich selbst erzeugte, nur dann wäre von demselben eine vollständige und für immer geltende Kritik möglich.

Es ist vielleicht nicht unpassend, im Gegensatz zu der rohen Anmaßung gewisser leerer Wortführer der Zeit sich an die Unzulänglichkeit am Ende des Wegs zu erinnern, wenn man das Bewußtsein hat, nach Würdigem und Tüchtigem mit Ernst gestrebt zu haben.

Neuntes Kapitel.

Letzte Lebenstage und Tod; Charlotte von Schiller, Goethe, Weltantheil und Nachkommen nebst Epilog des Biographen.

„Wir dürfen ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als ein Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen. Denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ein ewig strebender Jüngling gegenwärtig! Daß er frühe hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe stärkt auch uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Liebe fort- und immer fortzusetzen. So wird er seinem Volke und der Menschheit in dem, was er gewirkt und gewollt, stets leben.“

Diese Worte rief Goethe dem vorangegangenen Freunde nach, dem doppelt unsterblichen, wenn es wahr ist, was

die Weisen und das eigene Herz uns verkünden. Wer möchte nicht ein wichtiges Gehör solch edlem Troste leihen, aber wen erfüllte dieser Trost? Wie ist es denkbar, daß Schiller's Geist auch in dem höchsten Lebensalter gealtert hätte? und sein Körper, war er nicht schon hinfällig und siech in den mittlern Jahren? Uns aber ist der Unersetzliche entrissen worden, als er im Begriff stand, das Höchste zu leisten. Sein Leben mußte unvollendet bleiben, weil das Unendliche, welches er wollte, von keinem Individuum erreicht werden kann: nur das ganze Volk und das Jahrhundert bauen sein Werk aus. Wohl ist seine Geistesentwickelung, wie nicht leicht eines andern Menschen, ein organisches Ganze, aber sein einzelnes Leben läuft in alle Folgezeit aus, wie in einen Ocean. Der Abschluß seiner irdischen Thätigkeit liegt in der Zukunft, wie der Abschluß seines Wollens in der Ewigkeit. Nur in Bezug auf die Geistesentwickelung Schiller's können wir jenen erhebenden Gedanken gelten lassen, daß das Sterben eine freie Handlung der Seele sei, welche sich losreiße, weil sie ihren Kreis erfüllt habe.

Solche Betrachtungen mögen nicht unpassend erachtet werden, an der Spitze des Abschnittes zu stehen, in welchem wir über das Lebensende unseres Freundes zu berichten haben.

Seit seinem letzten Krankheitsanfalle in Jena hatten Schiller's physische Kräfte bedeutend abgenommen. Seine Gesichtsfarbe hatte sich geändert und fiel ins Graue, so daß die Freunde oft erschracken; sein fester, aufrechter Gang wurde unsicher und seine Haltung fing an, sich zu senken. Denn bisher war man gewohnt, die hohe Gestalt — er war der größte Mann in Weimar und sechs Fuß zwei Zoll hoch — mit der breiten Brust und dem stolz emporgerichteten, etwas nach einer Seite sich neigenden Haupte, sichern militärischen Schritts, einherwandeln zu sehen, wobei er den Stock mit der Rechten zu schwenken pflegte.[1] Sein Gang

[1] Nach den zuverlässigsten Zeugnissen hatte Schiller eine durchaus verschiedene Haltung, als wie er in den gewöhnlichen, stereotyp gewordenen Gemälden und in der Statue von Thorwaldsen dargestellt wird. Außer in der ideal gehaltenen Büste von Dannecker scheint er am besten in einem klei-

hatte gewöhnlich etwas Nachlässiges, aber bei innerer Bewegung wurde sein Schritt fester. Lavater sagte zu Schiller's Gattin bei seinem Besuch in Jena: „Ich habe mir Ihren Herrn ganz anders gedacht. Jede Muskel seines Gesichts drückt Delikatesse aus.“ [1] Ganz eigenthümlich war die Weise, wie er arbeitete. Beim Schreiben saß er selten, sondern er lehnte sich auf seinen linken Arm gestützt über den Tisch, so daß der Rand des Tisches in die linke Seite drückte, was seiner Gesundheit sehr nachtheilig war. [2]

Um diese wieder herzustellen, kaufte er sich in dem letzten Winter seines Lebens von einem Freunde ein Pferd, und freute sich, es im nächsten Frühjahre besteigen zu können. Schon früher, in Jena, hatte er sich ein Pferd gehalten, es aber der Kosten wegen bald wieder veräußert. Er war kein eleganter, aber ein kühner Reiter. Während seines Aufenthalts bei Rudolstadt übten er und sein Freund von Gleichen bisweilen den jugendlichen Muthwillen, auf einer langen Ebene dicht neben einander so, daß einer den andern mit seinem Arme fest umfaßt hielt, im stärksten Galopp dahin zu fliegen.

Der Winter war äußerst heftig, so daß Schiller in dieser gefährlichen, in dieser furchtbar angreifenden Zeit, wie er sie nennt, sich nicht erholen und zu einer neuen großen Originalproduktion keine Kräfte gewinnen konnte. In der Mitte Januar 1805 erkrankte er und Goethe ungefähr zu derselben Zeit. „Einen anhaltenden Katarrh hatte er schon längst,“ schreibt seine Gemahlin an ihren Freund Fischenisch, [3] aber jetzt bekam er einen Anfall katarrhalischen Nervenfiebers.“ Auch seine Kinder bekamen bald alle die Windblattern,

nen, im Jahr 1787 von seinem Jugendfreunde, dem jetzt in Rom lebenden Maler Reinhart verfertigten Portrait getroffen, welches auf meine Veranlassung nun der Künstler Küchler in Rom in Stahl gestochen hat. Hier hält er sich ganz gerade, und Heroismus mit Milde liegt im Gesichte.

[1] Eine ausführliche Beschreibung seines Aeußern gibt Frau von Wolzogen in ihrer Biographie Schiller's, Theil 2, S. 290 f. Das Wesentliche ist in unserer Schrift schon zerstreut vorgekommen.

[2] Wie er es in seiner Jugend machte, siehe Supplemente, B. 1, S. 44.

[3] Andenken an Bartholomäus Fischenich von Hennes (Cotta 1841) S. 84.

wobei besonders die kleine Emilie viel auszustehen hatte. „Leider geht's uns allen schlecht," schreibt er den 14. Januar an Goethe, „und der ist noch am besten daran, der, durch die Noth gezwungen, sich mit dem Kranksein nach und nach hat vertragen lernen." Er freute sich nur, daß es mit seinen lieben Kindern ohne böse Zufälle ablief. Der gute Heinrich Voß, welcher Schillern auch schon früher regelmäßig besuchte, war dienstfertig zur Hand, wich, seine Schulstunden ausgenommen, nicht von seiner Seite, und wachte bei ihm. Er litt, wie Voß erzählt, an heftigen Schmerzen in den Eingeweiden und Obstruktionen. Häufiges Fasten erschöpfte ihn noch mehr, aber dessen ungeachtet war er heiter und sogar fröhlich beim geringsten Anlasse. Schnell war er getröstet, so oft eines seiner Kinder kam, besonders wenn sein jüngstes gebracht wurde. Wenn er einmal aufstand, um im Zimmer auf und abzugehen, griff ihm Voß unter die Arme. Er fragte, ob er denn wirklich so hinfällig wäre, ging an den Tisch, putzte das Licht und rief nun scherzend aus: „Voß, ich bin nicht matt; ich habe das Licht mit steifem Arm putzen können." Gegen Mitternacht wurde er unruhiger und bat die Gattin, sich zu entfernen. Als sie zögerte, wiederholte er dringender, dann mit Heftigkeit seinen Wunsch. Kaum war die Frau die Treppe hinunter, so sank Schiller bewußtlos in Vossens Arme. Aus Schonung hatte er die herannahende Ohnmacht zurückgehalten, welche nun um so heftiger hereinbrach. Voß rieb Brust und Schläfe, und als er ins Bewußtsein zurückgekehrt war, fragte er sogleich: „Hat meine Frau etwas gemerkt? — Habe ich auch verwirrt gesprochen?" — Als ihm beides mit Nein beantwortet wurde und er sich wieder ein wenig erholt hatte, kehrte schnell seine gutmüthige Laune zurück.

An einem folgenden Abende wollte er durchaus nicht, daß Voß bei ihm wache, ungeachtet er es ihm den Tag vorher erlaubt hatte. Endlich erfährt Voß, die Maskerade sei daran Schuld und Schiller wollte ihm, dem fleißigen Redoutenbesucher, die Freude nicht rauben. Diese Liebe rührt ihn bis zu Thränen. „Mein bester Hofrath," sagt er, „Sie wissen nicht, welch ein Vergnügen es für mich ist, bei Ihnen

zu wachen.“ Als Schiller solchen guten Willen des jungen Mannes gewahr wird, reicht er ihm freundlich die Hand und läßt ihn bei sich bleiben, und nun fängt er sogleich wieder an zu scherzen. „Sie hätten,“ sagt er, „nur auf die Maskerade gehen sollen, vielleicht wäre ich Ihnen nachgeschlichen.“ Und nach einer kleinen Pause fügte er lächelnd hinzu: „Nicht wahr? dann würden Sie doch erschrecken und glauben, ich sei gestorben, und es sei mein Geist, der Sie heimsuchte.“ Voß mußte diese Nacht durchaus eine Pfeife bei ihm rauchen, und sich so setzen, daß Schiller wenigstens den Dampf davon kostete und so den Vorschmack seiner Gesundheit einathmete. — Schiller pflegte von Zeit zu Zeit eine Pfeife Taback zu nehmen, obgleich das Tabackschnupfen ihm ein noch viel größeres Bedürfniß war. „An dem Manne ist alles liebenswürdig,“ sagte ein Verehrer; „selbst sein Schnupftabackfleckchen unter der Nase kleidet ihn wohl.“ Er hatte nämlich vom immerwährenden Gebrauch des Schnupftabacks häufig solch ein Fleckchen.

Was mit solchen Angewöhnungen nicht immer vereinigt ist, alle Unsauberkeit in Kleidung und Umgebung war ihm zuwider und auf seinem Studierzimmer mußte alles geordnet und sauber sein und ein freundliches Ansehen haben. Er liebte Blumen um sich, und hatte vor allen die Lilien gern.

Schiller erholte sich wieder von jenem Anfalle im Januar und besuchte Goethen, den sein Uebelbefinden noch immer an die Stube hielt. Die Freunde umarmten sich lange und stumm, und knüpften dann schnell eine erheiternde geistige Unterhaltung an, ohne daß einer des andern Krankheit erwähnte und sie ihr gegenseitiges Elend durch die Rede verlängerten. Wie herzlich sie fortwährend zu einander standen, zeigen auch jene herrlichen Verse, die Schiller Goethe's Sohn in's Stammbuch schrieb, [1] und welche mit Beziehung auf die Zuneigung des jungen Goethe und des Karl Schiller sich so endigen.

> „Und das herzliche Band der Wechselneigung und Treue,
> Das die Söhne verknüpft, binde die Väter noch fort.“

[1] Supplemente zu Schiller's Werken, B. 3, S. 280.

Schiller hatte sich vielleicht durch zu frühes Ausgehen verdorben. Er mußte wenigstens schon am neunten Februar in seinem Notizenkalender einen neuen Fieberanfall anmerken, welcher sich am eilften in der Nacht wiederholte; es sah in seinem Hause noch immer „wie im Lazareth" aus. Er soll auch Blut gespieen haben.

Damals war es zuerst, wo dem rüstigsten Geist in einzelnen Momenten der Muth sank. „Es ist mir erfreulich," schrieb er am 22. Februar an Goethe, „wieder ein paar Zeilen Ihrer Hand zu sehen, und es belebt wieder meinen Glauben, daß die alten Zeiten zurückkommen können, woran ich manchmal ganz verzage. Die zwei harten Stöße, die ich nun in einem Zeitraum von sieben Monaten auszustehen gehabt, haben mich bis auf die Wurzeln erschüttert, und ich werde Mühe haben, mich zu erholen. Zwar mein jetziger Anfall scheint nur die allgemeine epidemische Ursache gehabt zu haben, aber das Fieber war so stark, und hat mich in einem schon so geschwächten Zustand überfallen, daß mir eben so zu Muthe ist, als wenn ich aus der schwersten Krankheit erstünde, und besonders habe ich Mühe, eine gewisse Muthlosigkeit zu bekämpfen, die das schlimmste Uebel in meinen Umständen ist. Möge es sich täglich und stündlich mit Ihnen bessern und mit mir auch, daß wir uns bald mit Freuden wieder sehen."

Während Schiller sich in diesen schlimmen Tagen mit der Phädra beschäftigte und sich durch die Lektüre der Memoiren Marmontel's erheiterte, übersetzte Goethe aus dem Manuskript Rameau's Neffe von Diderot, besorgte die Herausgabe ungedruckter Briefe von Winckelmann und zerstreute sich durch eine Reihe von geistvollen Kunstkritiken, welche er in heiterm und behaglichem Tone für die Jena'sche Literaturzeitung diktirte. In den interessanten Nachrichten, die er über Rameau's Neffen gibt, [1] erfahren wir, daß er jenes damals noch ungedruckte und unbekannte Manuskript Diderot's aus Schiller's Händen erhalten hatte.

Merkwürdig ist es, daß gerade in dieser Zeit sich Schiller's

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 46, S. 69.

Phantasie in den mannigfaltigsten, weitesten Reisen erging.[1] Während er, wie er von Attinghausen sagt, in stets engerm Kreis sich dem engsten und letzten, wo alles Leben still steht, langsam zubewegte, spottete sein Geist gleichsam der physischen Nothwendigkeit. Ihn verlangte, die Schweiz zu sehen und die Heimath Tell's mit seiner Schilderung zu vergleichen; aber als die Seinigen nun, auf diesen oft wiederkehrenden Wunsch eingehend, Plane entwarfen, sprach er mehrmals: „Alle Projekte, die ihr für mich macht, laßt nur nicht über zwei Jahre sich hinaus erstrecken." Dann wollte er das stille, waldumkränzte Bauerbach wieder sehen, wo er die ersten Tage der Freiheit verlebt hatte, und von da seine Schwestern in Meiningen und in Schwaben besuchen. Aber dieser Wunsch sollte so wenig mehr erfüllt werden, als die tiefe Sehnsucht, das Meer zu sehen. Dahin suchte er mit seiner Gattin und Schwägerin den kürzesten Weg auf, und machte einen Reiseplan nach Kurhafen mit dem lieben Voß, der ihn schon in Gedanken in die Hütten der ehrlichen, gastfreien Dithmarsen einführte. Eine Reise nach dem Mittelmeer, meinte er, sei zu kostbar für ihn, da er sich nicht von seiner Familie trennen könne. Dann rief er wieder aus: „Ich glaube noch nach China zu kommen; freilich wird es schwer halten, aber könnte man mir die Hoffnung mit eiserner Strenge rauben, es würde mich unglücklich machen."[2]

Es kann nur Eine Stimme darüber sein, daß, wie Schiller's Kunstbildung mit dem Demetrius ihren Höhepunkt erreichte, so auch seine Gemüthswelt in dem letzten Winter die reichsten Früchte trug, während sich sein Seelenheroismus durch Gelassenheit und Gleichmuth kund gab. Alles hatte bei ihm eine religiöse Weihe. Er war während seiner Krankheit der liebenswürdigste Mensch, und nur wenn er selbst Kranke pflegte, mochte er noch liebenswürdiger sein, wie er sich z. B. in jener schweren Krankheit seiner Gemahlin[3] als der beste Krankenwärter bewährt hatte. „Eine unaussprechliche

[1] Auch Frau Charlotte von Schiller spricht in einem Briefe an Fischenich davon; s. Hennes' Andenken Fischenich's S. 85 f.

[2] H. Voß' Briefe S. 49 und S. 75 im folgenden Heft.

[3] Siehe Theil 4, S. 121 f.

Milde," sagt die Schwester seiner Frau, „durchdrang sein ganzes Wesen, und gab sich kund in all seinem Urtheilen und Empfinden; es war ein wahrer Gottesfrieden in ihm." Sogar für heterogene Gegenstände wurde seine sich gleichsam erweiternde Natur empfänglich. An Herder's Geschichte der Menschheit hatte er nie besondern Geschmack finden können; jetzt sagte er: „Ich weiß nicht, wie mir ist, dieß Buch spricht mich jetzt auf eine ganz neue Weise an und wird mir sehr lieb." Auch sein Gefühl für Musik schien sich zu erhöhen. Als er die Arie Zingarelli's aus Romeo und Julie: **Ombra adorata aspetta**, seelenvoll singen hörte, war er sehr gerührt, und sagte, nie habe ihn ein Gesang auf diese Weise ergriffen. Uebrigens besaß er, um dieses im Allgemeinen zu bemerken, noch weniger musikalische Bildung, als Goethe. Die Tonkunst wirkte nur dunkel auf ihn, sie belebte seine poetische Stimmung. Als ihn Goethe einmal bat, beim Einüben einer Oper seine Dienste zu leisten, äußerte er sich: „Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheiten der Musik und Oper so wenig Kompetenz und Einsicht, daß ich Ihnen bei meinem besten Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde, besonders da man es in Opernsachen mit sehr häßlichen Leuten zu thun hat. In den Nachmittagsstunden von drei bis fünf Uhr will ich mit Vergnügen bei den Proben gegenwärtig sein, aber mehr als die Gegenwart kann ich nicht leisten."[1] Aber sein Gefühl für musikalische Eindrücke war vielleicht um so inniger, je weniger es kunstgerecht entwickelt war. „Man wirft mir oft meine Unempfänglichkeit für Musik vor," sagte er, nachdem er die Gluck'sche Iphigenia gehört hatte, „aber ich fühle jetzt, daß es wohl die Schuld der Musik gewesen sein mag, daß ich ungerührt blieb;" und er schrieb über diese Oper voller Entzücken an Goethe: „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Thränen gerührt hat."[2] Man kennt Schiller's Urtheil:

„Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus."

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechsel Th. 5, S. 350.

[2] Ebendaselbst, S. 348.

Voß wiederholt in seinen Nachrichten über Schiller's letzte Lebenstage mehrmals, der Spruch: „diesen Kuß der ganzen Welt" sei bei ihm keine Dichterfiktion gewesen, sondern ein Hauptzug seines Charakters, so hätte er alle Menschen als Brüder in seine Arme schließen mögen. Wie seine Denkart und Dichtweise, war auch seine Liebe kosmopolitisch, und wenn in seinen Schriften das Erhabene dem Schönen überlegen ist, so war umgekehrt in seinem Leben, damit das holde Gleichgewicht sich herstelle, noch mehr Anmuth als Würde, und man konnte ihn noch mehr lieben, als man ihn verehren mußte. Einzig innig war besonders das Verhältniß zu seinen Kindern. Wie er, die Kinder lieben, kann nur ein Mensch, welcher aus den weiten Irrgängen der Kultur endlich selbst wieder mit Bewußtsein zum Kindessinn zurückgekehrt ist, wie er. Denn wie seine Dichtung, war auch sein Leben am Ende seiner Laufbahn bei einer zweiten, höhern Natur angelangt. Bei Tisch saß er beständig zwischen zweien seiner Kleinen und liebkos'te und tändelte mit ihnen bei jeder Gelegenheit. Wenn eines zu ihm auf sein Zimmer kam, so kletterte es an ihm hinan, um ihn zu küssen, und manchmal kostete das viele Mühe, da Schiller's Figur so lang war und der Vater durchaus nichts that, um es dem Kinde zu erleichtern. Voß sagt, er habe ihn mehrmal gefunden, daß er auf der Erde lag und mit einem seiner Kinder spielte, und die Frau Griesbach erzählte, wie er, als er noch in Jena in ihrem Hause wohnte, mit seinem Karl gespielt habe. Ein Lieblingsspiel sei Löwe und Hund gewesen, und bald habe Schiller, bald sein Junge den Löwen gemacht, und alle beide seien dann auf allen Vieren im Zimmer herumgekrochen. Als er sich nach dem oben erzählten Anfall im Januar wieder erholt hatte, berichtet Voß, war er im Kreise seiner Kinder besonders liebenswürdig. Er erlaubte der kleinen Karoline, sie dürfe in der Kaffeestunde bei ihm „schmarotzen." Die kleine Emilie nahm er auf den Arm, küßte sie und sah sie mit einem Blick von verschlingender Innigkeit an, recht als wenn er sein unendliches Glück im Besitz dieses holden Kindes zu Ende denken wollte. So war der innere Mensch vollendet, als die äußere Form

sich löste; der Baum des Lebens stand im schönsten Blüthenschmuck, als der Tod ihn fällte. Es ist eine häufige Bemerkung, daß eine langsam zehrende Krankheit schnell den Leidenden wunderbar vollendet — wie veredelte und reifte sie erst den edelsten und reifsten Menschen! Und so war der oft hart Heimgesuchte doch von Einer Seite glücklich. „Mit meiner Frau und den Kindern geht es vollkommen gut," schreibt er an Fischenich,[1] „und von dieser Seite hat mir der Himmel nichts als Freude gegeben."

Dabei versäumte er es nicht, zwischen Dornen und Unkraut jedes Blümchen der Freude rasch zu brechen, jene seine Lehre ausübend, daß nur der Augenblick unser ist. Voß schreibt seinem Freunde: „Schiller ist ein außerordentlich heiterer Mann, der das „desipere in loco" versteht, und als ein „dulce est" ansieht. Und da solltest du ihn einmal in einer heitern Gesellschaft sehen, z. B. auf einer Redoute, wo er kurz vor Weihnachten mit mir, Riemer und noch andern Freunden war. Wir tranken einige Flaschen Champagner, und waren überaus selig. Bis drei Uhr in der Nacht blieben wir beisammen, und brachten darauf unsern Schiller feierlich nach Hause, der vor der Hausthür den zärtlichsten Abschied von uns nahm. Den folgenden Tag traf ich ihn im Schauspielhause in seiner Loge, nahe an der Scene, so daß er die Schauspieler durch Zuwinken oder leises Klatschen ermuntern und belehren konnte. Da erwähnte er der Freude, die er am vorigen Abend gehabt habe, und versprach, dieselbe Gesellschaft nächstens auf seinem Zimmer zu bewirthen, wie er von ihr sei bewirthet worden. „Aber unter uns wollen wir sein," fügte er mit schalkhafter Miene auf Frau und Schwägerin hinzu, „damit wir nicht gestört werden."

Aber die leichte Freude schwamm nur momentan auf dem bleibenden Ernst seiner Seele, oder sie war Sonnenwärme und Himmelsthau für die Keime des poetischen Triebes. Mir erzählte eine edle Frau, es sei ihr unmöglich, irgend eine Freude rein zu genießen; sie fühle bei jeder Freude den kommenden Schmerz schon zum voraus, und mit

[1] Hennes' Andenken an Fischenich. S. 79.

jedem Glück verbinde sich ihr die Ahnung des Unglückes. Dieses Gefühl sei unabweisbar, und ihr zur Natur geworden. Es war die jüngste Tochter Schiller's, die mir dieses sagte, und sie dachte augenblicklich wohl nicht daran, daß sie mir das Schicksal ihres Vaters enthüllte. Kann sich die Religiosität stärker aussprechen, als in diesem dauernden Gefühl der Flucht des Irdischen? Wer so das Sinnliche betrachtet, muß über dem Sinnlichen stehen.

Er befolgte den Rath Goethe's, sich bei der wilden Witterung nicht zu schnell auszuwagen, denn es wehte fortwährend ein kalter Nordostwind, welcher die Erholung erschwerte. Doch siegte noch einmal die Lebenskraft über das Uebel; seine Genesung war das letzte Auflodern der Gesundheit, der letzte Sonnenschein im Herbste. Am 27. März schrieb er: „Ich habe mich mit ganzem Ernst endlich an meine Arbeit, den Demetrius, angeklammert, und denke nun nicht mehr so leicht zerstreut zu werden. Es hat schwer gehalten, nach so langen Pausen und unglücklichen Zwischenfällen wieder Posto zu fassen, und ich mußte mir Gewalt anthun. Jetzt aber bin ich im Zuge.“ So trug er die Thätigkeit bis an den Rand des Grabes. Er hatte kein Vorgefühl des nahen Todes; die geistige Lebenskraft täuschte ihn über die körperliche. Wie freute es ihn, als er zum erstenmal wieder mit dem liebevollen Voß spazieren fahren konnte! In den unbelaubten Bäumen sah er dem baldigen Frühling entgegen und ein neues Leben schien sich ihm zu eröffnen — und die innere Stimme täuschte die hoffende Seele nicht.

Die regierende Herzogin, die Herzogin-Mutter, die Großfürsten luden den Genesenen zum Thee, und erfreuten sich seiner geistreichen Unterhaltung; er erschien wieder am Hofe, und kam von neuem in's Theater. Auf einem Spaziergange im Park — er wußte nicht, daß es sein letzter war — sagte er der Frau von Wolzogen: „Wenn ich nur noch so viel für die Kinder zurücklegen kann, daß sie vor Abhängigkeit geschützt sind, denn der Gedanke an eine solche ist mir unerträglich!“ So hatte er auch gegen Voß während seiner Krankheit geäußert, daß er nur seiner Kinder wegen, die nicht vaterlos sein dürften, noch zu leben wünsche. Er

pflegte seine Gedanken gegen Freunde nie zurückzuhalten, und seine Worte ließen immer auf den Grund der Seele blicken. Den Unterricht und die Fortschritte seiner Söhne — sie wurden im Hause unterrichtet und hatten später der Reihe nach Martens, den vortrefflichen Uckert, Gabler (Hegel's Nachfolger in Berlin) und Abeken zu Hauslehrern[1] — beobachtete er genau, und baute auf die Eigenthümlichkeit eines jeden Plane für ihre Zukunft.

Er warf, als er sich kaum besser fühlte, seinen Blick auch in die Ferne, berichtigte mehrere Geldangelegenheiten, und lang unterbrochene Verbindungen wieder anknüpfend, schrieb er Briefe an Freunde und Verwandte. Ein unvergleichlich schöner Brief ist unter dem 2. April an Humboldt gerichtet. „Für unser Einverständniß," schreibt er dem alten Freunde in Rom, „sind keine Jahre und keine Räume; Ihr Wirkungskreis kann Sie nicht so sehr zerstreuen und der meinige mich nicht so sehr vereinseitigen und beschränken, daß wir einander nicht immer in dem Würdigen und Rechten begegnen sollten. Und am Ende sind wir ja beide Idealisten, und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge." Erkennt man hieraus seine eigenthümliche Ueberzeugungstreue bis in den Tod, so ersieht man aus einer andern Stelle des Briefs seine ächt deutsche Gesinnung: „Ich wünschte mir anschaulich zu machen, wie Sie in Rom leben und worin Sie leben. Der deutsche Geist sitzt Ihnen zu tief, als daß Sie irgendwo aufhören könnten, deutsch zu empfinden und zu denken. Frau von Stael hat mich bei ihrer Anwesenheit in Weimar auf's neue in meiner Deutschheit bestärkt, so lebhaft sie mir auch die vielen Vorzüge ihrer Nation vor der unsrigen fühlbar machte. Im Philosophiren und im poetischen Sinne haben wir vor den Franzosen einen entschiedenen Schritt voraus, wie viel wir auch in allen andern Stücken neben ihnen verlieren mögen." Wenn er auf diese Weise gedankenreich dem Freunde entgegentrat, so sprach er zu derselben Zeit zum letztenmal seiner Schwester in Möckmühl das

[1] Siehe Hennes' Andenken an Fischenich Seite 132 f. Ueber Abeken Th 4, S. 323.

brüderliche Herz aus. Der Brief beginnt: „Ja wohl ist es eine lange Zeit, gute, liebe Luise, daß ich dir nicht geschrieben habe, aber nicht vor Zerstreuungen habe ich dich vergessen, sondern weil ich in dieser Zeit so viele harte Krankheiten ausgestanden, die mich ganz aus meiner Ordnung gebracht haben. Viele Monate hatte ich allen Muth, alle Heiterkeit verloren, allen Glauben an meine Genesung aufgegeben. In einer solchen Stimmung theilt man sich nicht gern mit, und nachher, da ich mich wieder besser fühlte, befand ich mich meines langen Stillschweigens wegen in Verlegenheit, und so wurde es immer aufgeschoben. Aber nun, da ich durch deine schwesterliche Liebe wieder aufgemuntert worden, knüpfe ich mit Freuden den Faden wieder an, und er soll, so Gott will, nicht wieder abgerissen werden."

Schiller's letzte Zeilen an Goethe sind am 24. April geschrieben. Er würdigt hier sachverständig Goethe's Anmerkungen zu Rameau's Neffen, und schließt mit den Worten: „Leben Sie recht wohl und immer besser! Vergessen Sie nicht, mir den Elpenor zu schicken." Die letzten Briefe, die er schrieb, waren an Göschen und Körner gerichtet.

Am 28. April, zwölf Tage vor seinem Tode, war er noch am Hofe. Voß erzählt: „Ich half ihn schmücken und freute mich seines gesunden Aussehens und seiner stattlichen Figur im grünen Gallakleide." Am 29., als Klara von Hoheneichen gespielt wurde, war er zum letztenmal im Theater. Er war eben im Begriff dahin zu gehen, als Goethe zu ihm ins Zimmer trat, welcher durch zwei schreckhafte Brände, die in wenigen Nächten hinter einander entstanden und ihn jedesmal persönlich bedrohten, in sein Uebel wieder zurückgeworfen worden war, und jetzt den ersten Ausgang wagte.[1] Aber er wollte den Freund vom Schauspiel nicht zurückhalten, und sein Mißbehagen erlaubte es ihm auch nicht, ihn zu begleiten. So schieden sie denn vor Schiller's Hausthüre, um sich nie wieder zu sehen. Als Voß im Theater am Schlusse des Stückes seiner Gewohnheit gemäß in seine Loge kam, um ihn nach Hause zu begleiten, hatte er heftiges Fieber,

[1] Goethe selbst in den Tag- und Jahresheften S. 192 sagt: dieß sei „Anfangs Mai" gewesen, was nicht richtig sein kann.

daß ihm die Zähne klapperten. Zu Hause angekommen, ließ er sich einen Punsch machen, durch den er sich auch sonst zu stärken pflegte.

Am ersten Mai Morgens besuchte ihn Voß. Er fand ihn matt auf dem Sopha liegen, in einem Mittelzustande von Schlafen und Wachen. „Da liege ich wieder!“ sagte er mit hohler Stimme. Die Kinder kamen und küßten ihn. Er bewies keine Theilnahme, äußerte kein Zeichen des väterlichen Dankes. Doch bald erholte er sich einigermaßen. Der Besuch Cotta's auf seiner Durchreise nach Leipzig erfreute ihn, alle Geschäfte sollten bei seiner Rückkunft abgemacht werden. Auch durch einige andere Freunde, die auf sein Zimmer kamen, ließ er sich gerne unterhalten. Sein Zustand schien als gewöhnliches Katarrhfieber nicht bedenklicher, als bei frühern Anfällen ähnlicher Art. Er fürchtete den Tod nicht. Der furchtbarste Gegenstand, „welcher die meisten Menschen den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute überliefert,“ war ihm der erhabenste. Ein früheres Gespräch mit der Frau von Wolzogen über den Tod schloß er mit den Worten: „Der Tod kann kein Uebel sein, da er etwas Allgemeines ist.“ So beantwortete er sich auch diese große Frage durch den Gedanken in der „Huldigung der Künste“:

„Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.“

Durchweg fand er im Allgemeinen, im Ganzen das einzig Rechte und Gute. Daher auch der Zuruf in den Epigrammen: „Leb' im Ganzen!“ — „Immer strebe zum Ganzen!“

Der treue Voß erbot sich wieder zum Nachtwachen; der Kranke wollte lieber allein mit seinem bewährten Diener Rudolph bleiben. Des Tags sah er es am liebsten, wenn Gattin und Schwägerin allein um ihn waren. Zum Unglück war sein Arzt Starke, der ihn immer noch in ähnlichen Zufällen behandelt hatte, mit der Großfürstin nach Leipzig gereis't. Aber Schiller beruhigte die Seinigen, die deßwegen besorgt waren, durch die Versicherung, daß er von dem stellvertretenden Arzte ganz nach Starke's Methode und Recepten

behandelt werde. Er sehnte sich sehr nach seines Schwagers Wolzogen Zurückkunft, der ebenfalls mit der Großfürstin in Leipzig war. Vielleicht leitete ihn der Wunsch, sich gegen diesen über Manches auszusprechen, was im schlimmsten Falle für die Seinigen geschehen sollte. Er hatte deßfalls noch keine Anordnungen getroffen. Uebrigens schien er nicht an nahe Gefahr zu glauben. Des Hustens wegen mußte er das Sprechen meiden und sich ruhig halten.

Bis dahin war sein Kopf ganz frei. Am sechsten Mai Abends fing er an, oft abgebrochen zu sprechen, doch mit klarem Blick auf das Gegenwärtige. Alles Mißfällige mußte entfernt werden. Zufällig hatte sich ein Blatt des Freimüthigen in sein Zimmer verirrt. „Thut es doch gleich hinaus," rief er, „daß ich in Wahrheit sagen kann, ich habe es nicht gesehen. Gebt mir Mährchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen- und Großen." Er hatte die Contes de Tressan immer geliebt, doch griff ihn langes Vorlesen aus diesem Buche zu sehr an.

Diese ästhetische Weltansicht und frei poetischen Interessen traten auch am nächsten Abend hervor, wo er, wie gewöhnlich, ein Gespräch über Stoffe zu Tragödien, über die Art, die höhern Kräfte des Menschen zu erregen, mit der Schwägerin anknüpfen wollte. Da diese, um ihn ruhig zu erhalten, nicht mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit antwortete, sagte er: „Nun, wenn mich Niemand mehr versteht, und ich mich selbst nicht mehr verstehe, so will ich schweigen." Er schlummerte bald ein und sprach viel im Schlaf. „Ist das eure Hölle, ist das euer Himmel?" rief er vor dem Erwachen; dann sah er sanft lächelnd in die Höhe, als begrüßte ihn eine tröstende Erscheinung. Als seine Schwägerin von ihm ging, sagte er: „Ich denke, diese Nacht gut zu schlafen, wenn es Gottes Wille ist."

Den achten Mai brachte er meist still und oft schlummernd zu. Seine Kinder verlangte er selten zu sehen; die jüngste Tochter, die er sich bringen ließ, betrachtete er mit Rührung und Wohlgefallen, indem er sie an der Hand faßte.[1] Am Abend, als man ihn fragte, wie es ihm gehe,

[1] Frau von Wolzogen, der wir alle diese, größtentheils wörtlich entlehnten

antwortete er offenbar mit Bezug auf seinen innern Zustand: „Immer besser, immer heiterer!“ Er verlangte, man solle den Vorhang öffnen, er wolle die Sonne sehen. Mit freundlichem Blick schaute er in den schönen Abendstrahl, und die Natur empfing seinen Scheidegruß. In der folgenden Nacht, erzählte sein treuer Diener, habe er viel gesprochen, meist vom Demetrius, aus dem er Stellen recitirt. Einigemal habe er Gott angerufen, ihn vor einem langen Hinsterben zu bewahren. Dann richtete er sich im Bette aufrecht, und sprach mit großer Anstrengung von einer bevorstehenden Reise seiner Frau in's Bad.

Morgens, am neunten Mai, schlief er ein, bis gegen zehn Uhr. Dann trat Besinnungslosigkeit ein, und er phantasirte in unzusammenhängenden Worten. „Wer lös'te die Kanonen? — Wer kommandirt den linken Flügel? — Siehst du? — Die Kettenkugeln reißen ganze Glieder nieder! — Wie prächtig sieht das Regiment aus — weiß und blau! — Sind sie im Lager? — das ist lustig! — Singt noch einmal den Rundgesang!“ — Auch den Namen Lichtenberg soll er ausgerufen haben, andere aber verstanden Leuchtenberg, ein romantisch gelegenes Schloß bei Kahla an der Saale, wohin er sich noch vor kurzem eine Lustreise vorgenommen hatte. Meistens aber sprach er Latein. Ein ihm verordnetes Bad schien er ungern zu nehmen, doch war er in allem, was der Arzt für nöthig erachtete, willig und geduldig. Ein Glas Champagner, durch welches dieser den sinkenden Kräften aufhelfen wollte, war sein letzter Trunk. Seine Brustbeklemmungen schienen nicht sehr schmerzlich. Wenn er, davon ergriffen, auf sein Kissen zurücksank, sah er sich um, ohne die Umstehenden mehr zu kennen. Er durchlief sie mit starrem, irrem Blick; die Augen lagen tief im Kopfe. Wie Voß erzählt, forderte er noch Naphtha; aber die letzte Sylbe erstarb im Munde. Da versuchte er zu schreiben, brachte aber nur drei Buchstaben fertig, in denen gleichwohl noch der Charakter seiner Schriftzüge ersichtlich war. [1]

Nachrichten verdanken, sagt nichts davon, daß er beim Anblick des Kindes bitterlich geweint habe, wie Voß erzählt.

[1] Hieraus ist die irrige Erzählung entstanden, daß er sich selbst ein Recept schreibend, mit der Feder in der Hand gestorben sei.

Nun schwanden die letzten Lebenskräfte und gegen drei Uhr Nachmittags trat vollkommene Schwäche ein; der Athem fing an zu stocken. Die Gattin kniete am Bette und sagte nachher, er habe ihr noch die Hand gedrückt. Die Schwägerin stand mit dem Arzt am Fuße des Lagers, und legte gewärmte Kissen auf die erkaltenden Füße. Da fuhr es wie ein elektrischer Schlag über seine Züge. Sein Haupt sank zurück; die vollkommenste Ruhe verklärte sein Antlitz. Die Seele hatte sich gelös't. Der älteste Sohn Karl lag auf dem Boden und wehklagte in fürchterlichem Schmerz; Ernst saß in der Ecke, die Hände gefaltet, und weinte gelassener. Die kleine Karoline, die nicht wußte, was das zu bedeuten habe, sagte ganz ruhig: „Der gute Papa ist todt!" Als sie aber die Mutter heftiger weinen sah, fing auch sie an zu weinen, und verbarg das Gesicht in ihren Schooß. Es war am neunten Mai 1805, gegen sechs Uhr Abends, an einem Donnerstage. Schiller war fünf und vierzig Jahre, fünf Monate und neun und zwanzig Tage alt geworden.

Bei der Sektion ergab sich, daß eine große Zerstörung in seinem Innern statt fand.[1] Jetzt konnte sich Frau von

[1] Hier der vollständige ärztliche Bericht:

„1) Die Rippenknorpel waren durchgängig und zwar sehr stark verknöchert.

2) Die linke Lunge mit der Pleura in dieser ganzen Brusthöhle so verwachsen und selbst mit dem Herzbeutel so ligamentartig verbunden, daß diese Verwachsungen kaum mit dem Messer gut zu trennen waren. Diese Lunge selbst war faul, brandig und breiartig, und, wie man sah, schon längst desorganisirt.

3) Die rechte Lunge war besser, doch aber durch und durch mit Eiterpunkten versehen. Sie sah wie Marmor und bei dem Drucke kamen an allen Orten kleine Eiterpunkte zum Vorschein.

4) Das Herz stellte einen leeren Beutel vor und hatte viele Runzeln, war häutig, ohne Muskelsubstanz (?). Diesen häutigen Sack, der größer als im natürlichen Zustande war, konnte man in kleine Stücke ohne Gewalt zerflocken.

5) Die Leber natürlich, nur die Ränder brandig (Wohl nur in Folge der Leichenkongestion).

6) Die Gallenblase noch einmal so groß, als im natürlichen Zustande. Die Blase von Galle strotzend.

7) Die Milz um zwei Drittheile größer, als im natürlichen Zustande.

Wolzogen erklären, was ihr Schiller gesagt hatte, als er das Letztemal mit ihr in das Theater fuhr: „sein Zustand sei seltsam; in der linken Seite, wo er seit langen Jahren immer Schmerz gefühlt, empfinde er nun gar nichts mehr.“ Er athmete nur noch mit dem rechten Lungenflügel und auch dieser war schon angewachsen. Der Hausarzt der Frau von Wolzogen, Herder, welcher der Sektion beigewohnt, versicherte, daß, wenn er auch von diesem Fieber hätte genesen können, er doch, nach dem Zustand der Lunge, nicht länger, als ein halbes Jahr gelebt und schwere Beängstigungen ausgestanden haben würde. Für Gall wurde ein genauer Abdruck seines Schädels genommen.

Der Schrecken, der Schmerz bei der Kunde seines Todes war allgemein. Unbekannte Menschen, die sich auf der Straße begegneten, theilten sich durch Wort und Miene die Nachricht, ihr Gefühl mit. Keiner hatte mehr Ruhe in seinem Hause. Auf den Wegen, im Parke sah man Menschen umherirren, sich suchen, sich meiden. „Ach! alle Herzen hatten ihn verloren!“ Und mit Blitzesschnelle verbreitete sich die Trauerpost von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, und das Leben selbst schien an Werth gesunken zu sein, da der große Sänger und Prophet dahin war, und das deutsche Herz seinen Mund verloren hatte. Der Jammer kehrte in alle Häuser ein, die Trauer trat in alle gebildete Zirkel, und alle Edlen fühlten sich durch das gemeinschaftliche Unglück verbrüdert. Als aber der erste Unglaube der Gewißheit, das neugierige Ausfragen dem ruhigen Nachdenken gewichen war, da vermochte man erst die Größe des Verlustes zu überschauen und zu ermessen, und die Trauer kam verstärkt aus der Ueberlegung zurück.

---

8) Der vordere konkave Rand (soll wohl heißen: die konvexe Fläche) der Leber mit allen nahe liegenden Theilen bis zum Rückgrat verwachsen.

9) Die linke und rechte Niere in ihrer Substanz aufgelös't und völlig verwachsen

10) Auf der rechten Seite alle Därme mit dem Peritonäum verwachsen, nicht so stark auf der linken Seite.

11) Urinblase und Magen waren nur allein natürlich.

Dr. Huschka.“

Am nächsten Samstag nach Schiller's Tode, am eilften Mai, war Theaterabend;[1] die Saalnixe sollte gegeben werden. Aber kein Schauspieler wollte spielen; auch ließ die Heftigkeit des Schmerzes keinen ästhetischen Genuß zu. Das Theater blieb geschlossen. Die nächste Vorstellung war die Jungfrau von Orleans.

Von Goethe erzählt man, daß er am Morgen des Neujahrstages 1805 einige Zeilen an Schiller gerichtet; als er sie aber wieder durchlesen, habe er zu seinem Schrecken gefunden, daß er unwillkührlich Schillern „zum letzten neuen Jahr" Glück gewünscht habe, und auch in einem erneuten Briefe habe er sich kaum enthalten können, das ominöse Wort zu wiederholen. Da habe er noch an demselben Tag der Frau von Stein erzählt, was ihm begegnet sei, und wie ihm ahne, daß in diesem Jahr entweder er oder Schiller scheiden werde.[2] Nach dem oben erwähnten letzten Besuche bei Schiller hatte er sich wieder zu Hause gehalten, und der Zustand seines Körpers und Geistes war so, daß es aller eigenen Kraft bedurfte, um sie aufrecht zu erhalten. Eine böse Ahnung lag schwer auf ihm. Voß fand ihn in diesen Tagen einmal in seinem Garten, als ihm Thränen in den Augen blinkten. Der Hausfreund erzählte hierauf von dem Befinden Schiller's, was Goethe mit sichtbarer Theilnahme anhörte, worauf er mit Fassung und schnell zu einem heitern Gegenstand übergehend nur erwiederte: „Das Schicksal ist unerbittlich und der Mensch wenig."

An dem Abend, als Schiller verschied, war Meyer bei Goethe. Meyer wurde, als die Nachricht eintraf, hinausgerufen, kehrte aber nicht mehr ins Zimmer zurück, sondern ging weg, ohne Abschied zu nehmen. Eben so wenig hatte ein Anderer den Muth, ihm die Botschaft zu bringen, und wie seine Hausgenossen sich verwirrt zeigten und ihm ängstlich auswichen, konnte er in seiner Einsamkeit Schlimmes erwarten. „Ich merke es wohl," sprach er endlich, „Schiller muß sehr krank sein," ohne auf eine Erklärung zu dringen, welche

[1] Die Theaterabende waren in Weimar damals am Montag, Mittwoch und Sonnabend: — am Donnerstage wurde nicht gespielt.

[2] Voß a. a. O. S. 59 f.

zu ertragen er sich jetzt nicht stark genug fühlte, und war die übrige Zeit des Abends in sich gekehrt. In der Nacht hörte man ihn weinen. Am nächsten Morgen fragte er eine Freundin: „Nicht wahr, Schiller war gestern sehr krank?“ Jene, von dem Nachdruck seiner Worte heftig ergriffen, ist unfähig, ihm zu antworten, sondern fängt laut an zu schluchzen. „Er ist todt?“ fragte Goethe mit Festigkeit. „Sie haben es selbst ausgesprochen!“ erwiedert die Freundin. „Er ist todt!“ wiederholt Goethe, und bedeckt sich die Augen mit den Händen. Auch in den nächstfolgenden Tagen wagte Niemand über Schiller mit ihm zu reden, und er vermied ein Gespräch, dem weder seine Ruhe noch seine Fassung gewachsen war.

Die Hülle des Entschlafenen wollte er nicht sehen. „Warum,“ äußerte er sich später,[1] „soll ich mir die lieblichen Eindrücke der Gesichtszüge meiner Freunde und Freundinnen durch die Entstellungen einer Maske zerstören lassen? Der Tod ist ein sehr mittelmäßiger Portraitmaler. Ich meinerseits will von meinen Freunden ein seelenvolleres Bild im Gedächtniß bewahren.“ Zugleich lobte er es, daß der Körper nicht aufgestellt wurde: „Eben das ist es, was mir an Schiller's Hingang so ausnehmend gefällt. Unangemeldet und ohne Aufsehen zu machen, kam er nach Weimar, und ohne Aufsehen zu machen, ist er auch wieder von hinnen gegangen. Die Paraden im Tode sind nicht, was ich liebe.“

Die Beerdigung fand, weil die Leiche zu schnell in Verwesung überging, nicht, wie es bestimmt war, Sonntags Morgens am zwölften Mai, sondern in der Nacht[2] vom Samstag auf den Sonntag statt. „Es war eine schöne Mainacht,“ erzählt Karoline von Wolzogen; „nie habe ich einen so anhaltenden und volltönenden Gesang der Nachtigallen gehört, als in ihr.“ Düstere Wolken zogen am mondhellen

[1] Goethe, aus näherm persönlichen Umgange von Falk S. 61.

[2] Hierauf beziehen sich die Worte in Goethe's Epilog:

> „Da hör' ich schreckhaft mitternächt'ges Läuten,
> Das dumpf und schwer die Trauertöne schwellt.
> Ist's möglich? Soll es unsern Freund bedeuten,
> An den sich jeder Wunsch geklammert hält?“

Himmel hin. Zwölf junge Männer höhern Standes[1] nahmen den gewöhnlichen Trägern die theure Bürde ab und trugen sie zur letzten Ruhe. Beinahe unglaublich klingt es, daß, als der Trauerzug sich um ein Uhr vom Hause bewegte, dem Sarg nur ein einziger Begleiter folgte;[2] alle Schüler der ersten Klasse des Gymnasiums gingen voran.[3] Bald unterbrach der Hufschlag eines Pferdes die Stille. Der Reiter stieg ab, übergab das Thier einem Diener, und folgte, in einen dunkeln Mantel gehüllt, von Ferne dem Zuge. Als die Bahre vor der Gruft, vor dem sogenannten Landschafts-Kassengewölbe, niedergestellt wurde, da trat, so erzählt man, der Mond aus der sich plötzlich trennenden finstern Wolkendecke in ruhiger Klarheit hervor und warf sein Licht auf den mit Schiller's Namen bezeichneten Sarg; als dieser aber in die Gruft gesenkt war, da verschwand der Mond wieder hinter den Wolken. Der Fremde war mittlerweile schluchzend und händeringend herzugetreten — es war Schiller's Schwager, Wilhelm von Wolzogen. In Naumburg hatte er die Unglücksnachricht erhalten, und war eben noch im rechten Momente eingetroffen, um dem Freunde die letzte Ehre zu erweisen.[4] Am Sonntag Nachmittag war in der St. Jakobskirche die religiöse Feierlichkeit. Das Mozart'sche Requiem wurde von der fürstlichen Kapelle vor und nach der Rede aufgeführt, welche der Generalsuperintendent Voigt hielt. Die Kinder waren mit in der Kirche, und als während der Trauerrede die kleine Emilie lachte, bewegte dieß die Herzen aller Anwesenden mehr, als die Worte des Predigers.

In jenem Landschafts-Kassengewölbe lagen — um dieses sogleich aus der Folgezeit beizufügen — des Dichters irdische

[1] Unter ihnen waren die Gelehrten Stephan Schütz und Heinrich Voß, die Künstler J. Jagemann und J. Klauer, der jetzige Geh. Hofrath Helbig und der jetzige Bürgermeister Schwabe.

[2] Der Obermedicinalrath von Froriep in Weimar, damals Professor in Halle (s. Schiller's Album S. 77).

[3] Weimar'sches Wochenblatt Nro. 39, den 15. Mai 1805 S. 164.

[4] Schiller's Biographie von Frau von Wolzogen Th. 2, S. 280 und Frankfurter Oberpostamtszeitung vom 17. Mai 1839.

Ueberreste bis zum Jahr 1826, wo für Weimar ein neuer Gottesacker angelegt und der Familie von der Stadt ein schöner, mit einem Hain zu zierender Ruheplatz für Schiller's Gebeine angeboten ward. Der Sarg wurde nun geöffnet, und da zeigte sich denn, weil das Gewölbe sehr feucht war, eine große Zerstörung; doch gelang es den geschickten Anatomen und Aerzten, die Ueberreste zusammen zu finden.[1] Dem Wunsche des Großherzogs gemäß wurde der Schädel von den Gebeinen getrennt und auf der Bibliothek zu Weimar in dem Postamente der Marmorbüste von Dannecker aufbewahrt. Doch der König von Baiern vermochte den Großherzog, diese Idee, welche seinem Gefühle widerstritt, aufzugeben. So wurde denn der Schädel, nachdem man von ihm einen Abguß genommen hatte, mit den andern Ueberresten wieder vereinigt, und ihnen gemeinschaftlich in der fürstlichen Gruft auf dem neuen Kirchhofe von Weimar ihre würdige bleibende Stelle angewiesen. Hier ruht jetzt der Großherzog Karl August zwischen den beiden Dichtern.

Kehren wir von diesem Ueberschritt zur nächsten Todeszeit zurück, so finden wir die Familie trostlos, die Freunde betrübt, den Hof in Trauer, selbst die Fremden bestürzt, und alle bemüht, ihrem Schmerz Sprache zu leihen, ihre Theilnahme an den Tag zu legen, das Andenken des Vollendeten durch Wort und That würdig zu feiern." „Täglich," schreibt Voß, „sprechen wir vom Verewigten im Schiller'schen Hause. Jede Kleinigkeit wird wiederholt und von neuem erzählt, das Geringste wird bedeutend, alles reiht sich an einen durchgehenden Faden an, und um das vollständig gesammelte Bild schöner Anschauungen zieht sich ein Heiligenschein. Mir

[1] Goethe, welcher der Oeffnung des Sarges beigewohnt zu haben scheint, dichtete damals die Verse: Bei Betrachtung von Schiller's Schädel (Duodezausgabe B. 47, S. 71 f.), wovon wir folgende zwei Strophen mittheilen:

„Wie mich geheimnißvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das fluthend strömt gesteigerte Gestalten.
Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,
Wie bin ich werth, dich in der Hand zu halten?"

ist, als beträte ich einen Tempel, so oft ich in das Schiller'sche Haus gehe."

Die Empfindungen der Wittwe, Charlottens von Schiller, bin ich so glücklich durch Auszüge aus ihren eben jetzt erschienenen herrlichen Briefen an Fischenich [1] darlegen zu können. Sie schreibt am 4. Juni 1805: „Was Sie vorigen Herbst befürchteten, was mir Ihr Brief nur schonend andeutete, ist geschehen, mein lieber Sohn! — Ich habe das Schrecklichste erlebt, habe Schiller sterben sehen. Die Erde ist mir nun nichts mehr, ich finde keinen Ruhepunkt mehr, überall würde ich schrecklich fühlen, was ich entbehre, was das Schicksal mir aufgelegt hat. Daß man Muth haben muß, zu ertragen, das ist traurig! Und doch ruft mich die Liebe zu unsern Kindern mit Macht ins Leben, ins öde Leben ohne Schiller! Aber ich soll leben für sie, so lange ich kann; muß meine Pflicht erfüllen, wie Er, der für uns lebte. Sie waren Zeuge unseres Lebens, unseres Glücks. [2] Dieß sagt mir mein Herz, daß meine Liebe für ihn gern das Schicksal besiegt hätte, daß ich ihm gern das freudigste Loos bereitet hätte, wenn es in meiner Macht gestanden. — Aber diese Beruhigung habe ich, daß ich gewiß alles that, um ihn vor unangenehmen Eindrücken im Leben zu bewahren, daß er vielleicht ohne mich nicht so lange für die Welt gewirkt hätte. Er muß unendlich gelitten haben, viel mehr, als er es sagte! — Seine letzte Krankheit war für ihn nicht so ängstlich. Er war mild, ruhig gestimmt. Ich hatte ihn oft kränker gesehen. Als Sie ihn so treu pflegten, lieber Freund, war er viel kränker. [3] Ich mußte also auch jetzt hoffen, daß seine herrliche Natur siegen würde. Als nach harten Krampfanfällen er endlich schlief, und ruhig, sagte ich zu meiner geliebten Schwester, ich hoffe, daß es nun besser werden würde, da ich doch allen Glauben zu seiner guten Natur habe, und Muth und Hoffnung belebten mich.

[1] Siehe meines Freundes Dr. Hennes' „Andenken an Bartholomäus Fischenich, meist aus Briefen Friedrich's von Schiller und Charlotten's von Schiller" (Cotta 1841) S. 106 ff.

[2] Vergleiche Theil 2, S. 228 ff.

[3] Siehe Theil 2, S. 258 ff.

Aber was sind Hoffnungen des Lebens! In diesem Moment kam man, und rief uns in's andere Zimmer, und der Todeskrampf hatte sein Gesicht schon entstellt. Ich bemühte mich vergebens, die kalte Hand zu erwärmen; seine Blicke konnten mich nicht finden. Ich danke Gott, daß ich ungewöhnliche Hoffnung in mir hatte; wie hätte ich sonst dieß aushalten können, und tröstlich war es ihm doch gewiß, von mir in dem letzten Moment noch umgeben zu sein. Es waren nur bekannte Gestalten während seiner Krankheit bei ihm. Als der Krampf sein Gesicht schon entstellte, als ich seinen gesunkenen Kopf auf eine bequemere Seite richten wollte, erkannte er mich, lächelte mich an und küßte mich. Das war das letzte deutliche Zeichen seines Bewußtseins. Ihnen nur, mein Freund, sage ich diese Details, Sie bewahren sie in Ihrem Herzen. Diese letzten Momente dieses einzigen hohen Wesens sind zu heilig; nur Menschen, die ihn liebten, wie Sie, dürfen es wissen, und Sie verstehen mich. — Ueber die Ungewißheit des Lebens, die Sehnsucht nach dem, was man so liebt, und die Dunkelheit, die einen so schrecklich ergreift, über die Wege des Schicksals, und doch die Nothwendigkeit, es tragen zu müssen — über alle diese Gefühle kann ich noch nicht in's Reine kommen. Mein Leben ist nun ein ewiger Kampf der Neigung und Pflicht: die Neigung ruft mich in die dunkle Gruft, und die Pflicht für meine Kinder in's Leben. — — Leben Sie wohl! Ich kann Sie von unserm Freund nicht mehr grüßen; also grüße ich Sie zweifach."

Auf den Rath ihres Arztes Starke ging sie mit ihren beiden Söhnen nach Brückenau, und von hier schrieb sie am 3. Juli 1805 einen zweiten Brief an ihren „Sohn" Fischenich. „Sie können mir nur durch Ihre Thränen, Ihre Klagen wohlthun; ich möchte mein ganzes Leben in diesem Gefühl aushauchen können in manchen Momenten, denn es ist mir oft, als wenn diese ewige Sehnsucht, dieser Schmerz durch die Zeit nicht gemindert, sondern vermehrt würde. Aber glauben Sie auch, daß ich das Gefühl meiner Pflichten, für meine Kinder zu leben, im Herzen heilig aufbewahre, daß ich mit Fassung leben werde, so lang es der

höhern Macht gefällt, die mir diese unheilbare Wunde schlug. — Ach! Sie fühlen tief, was ich entbehre! Aber Sie kannten ihn nur halb, denn in dem letzten Theil seines Lebens, wo seine Seele frei auch unter dem drückenden Gefühl seiner Krankheit sich erhob, wo er immer milder, immer liebender wurde, sein Herz an dem unschuldigen Leben seiner Kinder erfreute, war er ganz anders, als da Sie mit uns lebten. Diese Liebe, diese Freude an den lieben Geschöpfen, diese Heiterkeit, wenn er zu uns kam, würde Ihrem Herzen wohlgethan haben. Das lange Leben mit ihm hatte auch mein Gefühl auf eine glückliche Höhe gestellt; bei ihm, mit ihm war ich über das Leben hinweg. Wie mir nun ist, welche Oede, welche Dunkelheit in mir, kann ich nur andeuten. Wenn man gerade die Epoche des Lebens, wo man selbst zum Leben reifer wird, mit einem solchen Geist fortschritt, durch seinen Blick die Welt und Gegenstände beleuchtet sah, ach wie schrecklich ist diese Leere! Im gewöhnlichen Leben, das ich ihm so leicht wie möglich zu machen suchte, vermisse ich seine Gegenwart, seinen belebenden Muth wohl schmerzlich, aber noch tiefer, inniger, schmerzlicher in den Momenten, wo ich mein besseres Wesen aufsuchen möchte, wo mir das Licht seines Geistes fehlt. Ach, da ist's, als wäre ich in die ewige Nacht verstoßen, und die Welt ist mir schrecklich. — Es hat Niemand, kann ich behaupten, dieses edle, hohe Wesen so verstanden, als ich, denn keine Nuance entging mir. Ich wußte mir seinen Charakter, die Triebfedern seines Handelns zu erklären, zurecht zu legen, wie Niemand. — Die Jahre verbanden uns immer fester, denn er fühlte, daß ich durch das Leben mit ihm seine Ansichten auf meinem eignen Weg gewann und ihn verstand, wie keiner seiner Freunde. Ich war ihm so nöthig zu seiner Existenz, als er mir. Er freute sich, wenn ich mit ihm zufrieden war, wenn ich ihn verstand. Dieses geistige Mitwirken, Fortschreiten war ein Band, das uns immer fester verknüpfte. Seine poetische Laufbahn, der ich leichter folgen konnte, als der philosophischen, hat auch unser Wesen noch fester an einander gefesselt. Dieß ist alles nur für Ihr Herz, lieber Sohn! Ich würde zu keinem Menschen sonst so sprechen, so

sprechen können. Aber Sie sollen nur fühlen, daß ich Unersetzliches verlor, daß ich alle höhere Kräfte meines Geistes zusammenrufen muß, um dieses Leben zu ertragen. Sie sollen Zeuge meines Lebens sein, daß ich nicht unwerth bin, die Gefährtin eines solchen Geistes zu sein, daß ich jetzt durch meinen Muth, durch meine Resignation auch zeigen will, daß ich meinen Geist an Schiller's Beispiel zu stärken verstand."

Aehnliche Gesinnungen sprechen sich auch in den folgenden Briefen aus. Um ihre Kinder inniger an sich zu fesseln, überwindet sie sich selbst und zeigt eine ruhige Außenseite, „wenn auch die Schmerzen der tiefsten, innigsten Sehnsucht ihr Herz zerreißen." „Aber zuweilen," fährt sie fort, „erhebe ich mich über die Gegenwart und lebe entweder in der Vergangenheit oder in einer Zukunft, die mir oft freundlich winkt. Wenn solche Kräfte aus der sichtbaren Welt uns entzogen werden, fühlen wir inniger eine höhere, bessere Welt, und streben nach der Vollkommenheit, um geistig immer höher und edler zu werden, um das, was wir liebten, wieder zu finden." Dann spricht sie davon, welche unüberwindliche Traurigkeit in ihr sei, wenn sie sich in einer Gesellschaft fühle, wo keine geistige Kraft zur Sprache komme; und doch könne sie sich solchen Gesellschaften nicht ganz entziehen. „Jetzt gewöhne ich mich aber auch, mit Fassung zu erscheinen. Ich übe Kräfte aus, die ich nicht in mir suchte. Schiller kann nicht ganz von mir getrennt sein, er weiß von mir; dieses Bewußtsein ist mir heilig; ich hoffe, ich zeige mich seiner nicht unwürdig." Dann erfaßt sie eine grenzenlose Sehnsucht nach der Einsamkeit, und sie begreift nun, wie man Klöster habe stiften können, wie man sich in Einsiedeleien verbarg, wenn man das Glück seines Lebens verlor. Sie selbst könnte in der Wüste wohnen, wenn sie nicht um ihrer Kinder willen mit der Welt in Verbindung bleiben müßte. — Sie lebte nicht allein im Andenken Schiller's fort, sondern auch in seinen Ideen und Werken. In den Worten des Wahns, sagt sie, habe sie schon oft Beruhigung gefunden und sich mit der Welt ausgesöhnt. Das einzige Interesse des Lebens blieb die Erziehung ihrer Kinder. Als der unglückliche Krieg zwischen Preußen und

Frankreich ausbrach und die preußische Armee das kleine Land schon überzogen hatte, schrieb sie im December 1805, also noch vor der Schlacht bei Jena: „Nur einen Trost habe ich, daß ich allein leide. Schiller's lebhafte Phantasie würde durch das Schauspiel der politischen Welt lebhaft und schmerzlich bewegt worden sein. Er würde dadurch minder thätig und also weniger glücklich gewesen sein. Er mußte Ruhe und Wohlbehagen um sich wissen, wenn er geistig frei und thätig sein wollte. Jetzt bieten die Natur und die Menschen nur den Anblick der Zerstörung, der Unruhe.“ Dann erzählt sie: „Manche Thräne hat mich der Antheil und die Liebe für Schiller gekostet. Denn unter der preußischen Armee hat er warme Freunde und Anhänger. Zwei und zwanzig Officiere von einem Regiment sind in der Stille zu der Stätte gewallfahrt, wo er ruht. Ein Bataillon, wo mir der Major ganz unbekannt ist, ließ sich unser Haus zeigen; und als sie nahe kamen, ließ der Major Wallenstein's Marsch spielen. Diese Züge des Antheils haben mich tief bewegt. Jeder Beweis, daß man meinen Verlust auch fühlt und beklagt, ist mir wohlthätig, und es ist mir zuweilen, als könnte ich nur noch in den Thränen leben, die für ihn fließen.“ Aus einem spätern Briefe hebe ich die Stelle aus: „Es gibt eine Geistergeschichte, wo die Geister im Riesengebirge in einer Höhle Jahrhunderte sitzen und sagen: Hier ist kein Friede! So erscheint einem das Leben und die Welt.“ So sehr lebte Charlotte von Schiller in dem Sinne ihres Gemahls fort, daß aus manchen Stellen ihrer Briefe dessen Gedichte erläutert werden könnten. „Es ist nichts Neues unter der Sonne,“ sagt sie mit Schiller, [1] „dieselben Resultate zeigen sich, dieselben Schmerzen, nur durch die äußern Begebenheiten anders motivirt.“

Ihre Tochter, Frau von Gleichen, erzählte mir, an jedem wiederkehrenden Sterbetag des Vaters habe sie ihrer Mutter, Schiller's Nänie: „Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwinget,“ [2] vorlesen müssen. Im

[1] Siehe Theil 2, S. 80.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 86. 2. f. (Oktavausg. B. 1, S. 427.)

Jahr 1821 machte Charlotte von Schiller mit ihren Töchtern eine Reise an den Rhein, wo in Köln ihr jüngster Sohn Ernst angestellt war, und erquickte sich in der herrlichen Umgegend von Bonn, nicht ahnend, daß sie an diesem schönen Orte bald die letzte Freistätte für ihren Schmerz finden sollte. Bald darauf starb ihre Mutter, Frau von Lengefeld, zu Rudolstadt in einem Alter von mehr als achtzig Jahren. Frau von Schiller kehrte, in die Nähe ihrer geliebten Söhne, nach Bonn zurück, um hier von einem schlimmen Augenleiden geheilt zu werden. Aber die Operation griff sie sehr an, und sie starb im Juli 1826 an einem Nervenschlag.[1] Ihre letzten Blicke ruhten befriedigt auf dem Glück ihrer trefflichen Kinder und die befreite Seele verband sich sehnsuchtsvoll dem hohen Gatten.

Es schien nothwendig, die letzten Decennien der edlen Lebensgefährtin Schiller's in einem ununterbrochenen Ueberblick zusammenzufassen; und ich wende mich jetzt noch einmal zur Zeit der Todestage des Dichters zurück.

Unzählig waren die Beweise der Theilnahme, die der Wittwe aus der Nähe und Ferne, aus allen Gegenden Deutschlands zukamen. Die Großfürstin gab ihr in den ersten Tagen des Schmerzes die, nachher reichlich erfüllte Zusicherung, daß sie für die Erziehung der Söhne sorgen werde, und Dalberg, damals Fürst Primas, bewährte seine alte Freundschaft gegen Schiller durch einen Jahrgehalt. Das Todesfest des unersetzlichen wurde auf vielen deutschen Theatern begangen, seine Schauspiele wurden mit ungewöhnlicher Kraft vorgestellt und mit Enthusiasmus aufgenommen, und eine Menge Klaggesänge, einzeln und in Zeitschriften, suchten das Nationalinteresse, welches sich einzig in den Namen Schiller's zusammenzog, zu befriedigen oder auszusprechen, obgleich es wohl nur Goethen gelang, der Harfe würdige Trauertöne zu entlocken, und erst jetzt, nachdem die irdische Erscheinung verschwunden war, fing der gefeeirte Genius, wie eine göttliche Macht, ohne Widerspruch und Widerstand

[1] Einige ihrer Gedichte sind abgedruckt in den Supplementen zu Schiller's Werken, B. 3, S. 379 ff.

zu wirken an.[1] In Berlin wurden alle Schiller'sche Stücke in kurz auf einander folgenden Darstellungen gegeben, die Braut von Messina als Benefiz für die Familie, so vortrefflich, wie man sie noch kaum gesehen hatte, und Iffland benahm sich als Direktor in seinem Streben, die tiefe pathologische Theilnahme des Publikums für künstlerische und edle reelle Zwecke zu gewinnen, durchaus tüchtig und ehrwürdig, und spielte auch die selbst übernommenen Rollen mit unverkennbarer Absicht, sein Mögliches zu leisten. Zacharias Becker und der Graf von Benzel-Sternau machten den Vorschlag, durch Benefiz-Vorstellungen auf den bedeutendern Bühnen Deutschlands so viel zu gewinnen, daß ein Landgut angekauft werden könnte, welches Schillershain heißen und ein unveräußerliches Eigenthum der Familie bleiben sollte; einen ähnlichen Zweck suchte durch den Beistand der Liebhabertheater in Deutschland auch Iffland zu erreichen.

Doch wurde die Ausführung solcher weiten Plane bald durch die einbrechenden Kriegsstürme vereitelt, und während Schrecken und Unglück das Ganze lähmten, konnte nur der Einzelne seine Gesinnung bethätigen. Als der treue Dannecker die Nachricht von dem Tode des Freundes erhielt, entschloß er sich im Augenblicke der durch den tiefsten Schmerz frisch begeisterten Liebe, die Büste in Lebensgröße, wozu Schiller während seines letzten Aufenthalts in Schwaben im Jahr 1793 gesessen hatte, in einem größern Stile auszuführen. Und in diesem Gefühle, mit Anstrengung aller seiner Kräfte, schuf der geniale Künstler aus karrarischem Marmor jene kolossale Büste Schiller's, welche, eines der ersten Meisterwerke der Skulptur, als des Bildners theuerstes Besitzthum stets dessen Atelier zierte, so daß von ihr nur Gypsabdrücke in die Welt ausgingen, und welcher auch von der

[1] „Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
In seinem Kreise willig festgebannt."

Goethe im Epilog.

Wittwe des Verewigten eine rührende Anerkennung zu Theil ward. Denn bei einem spätern Besuche zu Stuttgart saß Charlotte von Schiller lange schweigend vor dem verklärten Bilde, und sagte dann zu ihren Söhnen: „Kinder, küßt dem Manne die Hand, der euren Vater so fortleben läßt!" — welche Worte den trauernden Freund bis zu Thränen rührten. [1]

Nicht so glückte es Goethen, seinen Schmerz zu einem großen Werke umzugestalten. Er fühlte sich, wie er sagt, als ihm Schiller entrissen war, von allen seinen Uebeln doppelt und dreifach angefallen. „Ich dachte mich selbst zu verlieren," schreibt er an Zelter, „und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins"; und an einer andern Stelle: „Das tiefe Gefühl des Verlustes gehört den Freunden als ein Vorrecht." In diesem wahren Gefühle konnte er das, von verschiedenen Seiten gemachte Ansinnen, das Andenken des Abgeschiedenen auf der Weimar'schen Bühne zu feiern, einen Spaß nennen, welchen die Menschen aus jedem Verlust und Unglück wieder herauszubilden suchen. [2] Dessen ungeachtet ging er auf diesen Wunsch sofort ein, und verlangte zu dem Zwecke von Zelter einige komponirte Musikstücke in feierlichem Stile, bis er den Plan faßte, Schiller's Glocke dramatisch vorstellen zu lassen, wozu er sich ebenfalls die Unterstützung Zelter's erbat. [3] Dieser Darstellung folgte dann der Vortrag des Epilogs, [4] jenes klassischen Klag- und Erinnerungs-Gesanges, welcher in seiner ursprünglichen Form schon bald nach dem Tode Schiller's gedichtet ist. Das Ganze wurde wahrscheinlich zuerst am 10. November 1805, als an Schiller's Geburtstage, auf das Theater gebracht, jedes Jahr wiederholt und später mit der Erinnerungsfeier Iffland's sinnig vereinigt. [5]

Hatte auf diese Weise Goethe durch Einrichtung einer edeln Todesfeier und durch die Schöpfung eines nie genug

[1] Döring's Leben Schiller's (Weimar 1824) S. 226 f.

[2] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 1, S. 165.

[3] Ebendaselbst S. 182.

[4] Goethe's Werke B. 13, S. 169 ff. Duodezausgabe.

[5] Siehe Goethe's Werke, B. 45, S. 77 ff., vergl. Th. 4, S. 119.

zu bewundernden Gedichtes der Welt vollkommen genügt, so blickte er, hierdurch allein nicht erfüllt, sobald er sich ermannt hatte, nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher, und gedachte dem Freunde und ihrem Zusammenleben ein ganz anderes Monument zu stiften. Er wollte den Demetrius vollenden! Schiller hatte ihn, nach seiner mittheilenden Art, mit dem Plane hinreichend bekannt gemacht, das Einzelne durchsprochen, und Goethe hatte beiräthig und mitthätig eingewirkt, das ganze Stück war ihm lebendig. „Nun brannt' ich vor Begierde," erzählt er, [1] unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis ins Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Unsere gemeinsamen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend, gearbeitet hatten, sollte, bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes, durch seinen Abschied nicht ganz verweis't sein. Genug, aller Enthusiasmus, den die Verzweiflung bei einem großen Verlust in uns aufregt, hatte mich ergriffen. Frei war ich von aller Arbeit, in wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Todtenfeier gewesen, die er selbst sich und den Freunden bereitet hätte. Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet." Aber, um es kurz zu sagen, dieses völkergeschichtliche Drama war für Goethen eine unmögliche Aufgabe; es wurzelte in der entgegengesetzten Hemisphäre. [2] „Eigensinnig und übereilt," erzählt er, „gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu

[1] Goethe's Werke, B. 31, S. 193 f.

[2] Ob Goethe je Schiller's vollständigen Nachlaß über Demetrius in Händen hatte?

beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger, als jener zu Messina, das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen." So betrauerte Goethe den Freund.

Indem ich nun endlich noch über die Familie Schiller's Bericht zu erstatten im Begriff stehe, fühle ich mich persönlich zu stärkerm Antheil bewegt, als bisher; und wenn ich, durch die Gattung meines Werkes berechtigt, nirgends mein Urtheil und mein Gefühl ausschloß, wohl wissend, daß nur die ungebildete oder gemeine Natur den Gegenstand verfälscht oder besudelt, den sie an sich heranzieht, so möge mir es der Leser gestatten, daß ich von meiner Person rede, indem ich ihn in den Familienkreis des Abgeschiedenen einführe.

Als der erste Theil der vorliegenden Biographie erschien, wandte sich Ernst von Schiller, der zweite Sohn des Dichters, welcher 1819 in preußische Dienste getreten war und seit einigen Jahren als Appellationsgerichtsrath in Köln lebte, im Februar 1838 mit gar freundlichen Worten an mich und äußerte den Wunsch, mich persönlich kennen zu lernen. Seine Manen werden mir nicht zürnen, wenn ich den Anfang dieses ersten Briefes an mich als Beispiel seiner gebildeten Schreibweise hier wörtlich seinem Andenken übergebe. „Es hat mir einen großen Genuß gewährt, das erste Heft ihres Werkes über meinen Vater zu lesen, und die Tiefe und Gründlichkeit zu bewundern, mit welcher Ew. Wohlgeboren die bis dahin berührten Werke Schiller's aus seinem Leben, seinem Charakter und Verhältnissen konstruirt haben. Diese Behandlungsweise wird nicht allein das Studium und Verständniß der Werke Schiller's außerordentlich fördern, sondern es ist auch meiner Ueberzeugung nach darin eine edle Feier des Andenkens unseres verewigten Dichters, in welchem ich mit Ihnen den edeln Menschen und, als Sohn, den Vater verehre. In diesem letztern Verhältnisse wollen es mir Ew. Wohlgeboren noch besonders gestatten,

Ihnen für die liebevolle Ansicht zu danken, mit welcher Sie den Verewigten betrachtet haben, und wollen mir auch den Wunsch zu äußern erlauben, daß eine nähere Bekanntschaft unter uns stattfinden möchte." Ich besuchte ihn bald nachher in Köln, und die glücklich eingeleitete Bekanntschaft wurde eng und fest geknüpft auf einer Reise, die ich seiner Einladung folgend mit ihm, seiner Gemahlin und Stieftochter zum Schillerfest nach Stuttgart machte. Dieses schöne, rührende, durch nichts Mißfällige gestörte Fest des achten Mai 1839 wird einem Jeden unvergeßlich sein, welcher an ihm Theil nahm. Schiller's Genius, der mächtig und immer gewaltiger wirkende, gelangte über jeden Feind triumphirend erst an diesem Tage, an welchem sich seinem Kultus die ewige Form aufrichtete, zur allgemeinen Anerkennung, und gleichsam über diesen reinsten Tribut der Dankbarkeit befriedigt und erfreut, goß er zum Lohne über die Tausende, die sich zu seiner Verehrung drängten, den ihm eigenthümlichen Geist der Milde und Humanität aus. Alle Mitfeiernde fühlten sich am Schillerherzen, Eintracht und Liebe verschönerten und weihten alles, und nur einzelne heroische Töne der Freiheit, gleichsam wie aus einer schon glücklich zurückgelegten und errungenen Zeit, erklangen in diesem idyllischen Familienfeste, welches ein Volk fromm seinem Sänger und Lehrer feierte. Aber vor allen andern hochbeglückt waren Schiller's eigene Kinder und Verwandte, die dieser einzigen Feier beiwohnten, und Ernst von Schiller sagte mir am Abend des Tages mit unbeschreiblicher Rührung, daß ihm, der nicht darstelle, nach diesem Tag nichts zu wünschen übrig bleibe und daß das Leben ihm nichts mehr gewähren könne.

Auch Schiller's ältester Sohn Karl, Oberförster in Rottweil, jetzt in Lorch, war mit seiner Gattin eingetroffen, und hatte seinen dreizehnjährigen Sohn Friedrich mitgebracht, des Dichters einzigen Enkel, welcher seinen Namen trägt. Bedauert wurde es, daß des Verewigten Schwester Christine, die Hofräthin Reinwald in Meiningen, — die andere Schwester war gestorben — und daß seine Schwägerin, die Geheime-Räthin Karoline von Wolzogen in Jena nicht zugegen waren, jene durch ihr hohes Alter verhindert, diese sich der

übermächtigen Freude nicht gewachsen fühlend. Aber noch mehr wurden die beiden Töchter Schiller's vermißt, die ältere Karoline, welche vor einem Jahre mit dem Bergrath Junot auf der Katzhütte bei Rudolstadt vermählt ihrer Niederkunft entgegensah, und die Freifrau Emilie von Gleichen, durch Krankheit an's Haus gebunden. Doch war der letztern Gemahl, der Sohn von Schiller's Freunde, [1] von seinem Rittergute Greifenstein ob Bonnland bei Würzburg, gekommen, und so befand ich mich denn in der einzigsten Lage. Seit Anfang des Jahres 1835 hatte ich den Vorstudien und der Ausarbeitung meines Werkes mit entschiedenem Ernste und in strenger Zurückgezogenheit alle meine Muße gewidmet, und hierdurch war ich in alles Schillerwesen so eingeweiht und auch mit manchen Einzelnheiten so bekannt, daß ich mir selbst endlich in die Familie adoptirt zu sein schien, die mich durchweg wie ihr Mitglied behandelte. Aber noch einen eignern Eindruck machte das Fest selbst auf mich, wie gewiß auf keinen aller Anwesenden. Was ich in so manchen Tagesstunden und in halb durchwachten Nächten innerlich gepflegt und ausgebildet und nur dem Papier anvertraut hatte, das alles schien nun in dem Zauberkreis, in den ich mich plötzlich aus tiefer Einsamkeit versetzt sah, äußerlich vor mir aufzustehen, und ich begegnete den so lange still genährten Herzensregungen in der lauten Begeisterung so vieler Tausende. Meine ganze innere Welt schien aus dem Traume zu treten und vor mir eine leibhafte Gestalt zu bekommen; und alles, was ich sah und hörte, war mir eine rührende Bürgschaft, daß das nicht eitel sei, was mir schon so lange einzig die Seele erfüllte.

Allein kehrte ich nach meinem Wohnort zurück — die Schiller'sche Familie machte noch eine Reise an den Bodensee — mit erhöhtem Gefühl des Lebens, mit der Ueberzeugung, daß mein Dasein nicht verloren wäre, wenn es mir gelänge, Schiller's Seele und Werke den Deutschen würdig zu erklären. Und noch denselben Sommer sollte mir die große Freude zu Theil werden, auch die jüngere Tochter Schiller's, die Frau von Gleichen, persönlich nahe kennen zu lernen. Sie

[1] Siehe Theil 2, S. 76.

kam mit ihrem Gemahl und ihrem schönen Söhnchen Ludwig, nach Kreuznach, um die Soolbäder zu gebrauchen. Ein lebhafter Verkehr fand nun statt, indem Ernst und Karl von Schiller die Schwester besuchten, zwischen dem erstern und mir wurden häufige Briefe gewechselt, und damit es auch an einem äußern Bande nicht fehle, ward die Herausgabe der Schiller'schen Supplemente bei Cotta beliebt. Alles, was aus der Nachlassenschaft des Verewigten oder von, ihn betreffenden Manuskripten und Briefen noch aufzutreiben war, kam in meine Hände, und durch die Durchsicht, Vergleichung und Benutzung dieser Papiere, noch mehr aber durch den fortgesetzten Umgang mit der Familie trat jener Lebenskreis nahe und heimisch an mich heran. Was mich auf einsamem Zimmer der Buchstabe gelehrt hatte, mußte sich durch die Anschauung beleben, welche mir die verwandten Züge im Sohne, in der Tochter, im Enkel Friedrich, wie in Spiegeln, vorführte, mußte sich durch die mannigfaltigsten Unterhaltungen ergänzen, welche mein Interesse von den verschiedensten Anfängen und Wendungen immer wieder zu dem Einen Ziele lenkte. Nach dem was mir Frau von Gleichen erzählte, schien mir in Schiller's älteste Tochter Karoline des Vaters thatkräftiger Bildungstrieb übergegangen zu sein, wenn anders die Erziehung ebenfalls eine hohe bildende Kunst ist. Denn in allen Lebensverhältnissen hatte sie einen entschiedenen Hang zur Jugenderziehung durchbewahrt und verschiedentlich in Ausübung gesetzt, wie sie denn noch zuletzt in Rudolstadt ein weibliches Erziehungsinstitut gegründet hatte, bis sie endlich, einer doppelten Neigung folgend, einem Wittwer ihre Hand reichte, welcher ihr viele unerwachsene Kinder zuführte. Aber in dem hohen, zarten Frauengebild, welches ich in der jüngern Schwester erblickte,[1] schien sich mir die Mutter, wie ich sie schildern hörte, zu wiederholen, und doch hatte Frau von Gleichen so viel vom Vater, wie es in einem Weibe sein konnte.

[1] Hennes im „Andenken an Fischenich" sagt in Bezug auf eine frühere Zeit von ihr: „So haben wir sie zwei Decennien später, in Köln gesehen. Die Wenigsten wußten, daß es Schiller's Tochter sei; aber alles blickte nach ihr, wenn sie vorüber ging, und betrachtete sie mit Entzücken."

Denn Gestalt, Denkweise und Gemüthston waren des Vaters, mit dem sie auch den leidenden Zustand des Körpers gemein hatte. Dagegen konnte ich in der vollkräftigen, starken Körperform und in der Gesichtsbildung Karl's von Schiller, dessen äußere Erscheinung schon den Eindruck einer biedern Gediegenheit machte, am wenigsten Aehnlichkeit mit dem Vater finden, aber durch ein sonderbares Naturspiel war der junge Friedrich ganz in den Schillertypus zurückgetreten. Diesen stellte offenbar am vollständigsten Ernst von Schiller dar, und je näher ich den Freund kennen lernte, desto mehr verwandte Bezüge mußte ich finden, ungeachtet die meisten sich eigenthümlich ausgebildet hatten. Beinahe gleiche Größe und Bildung des Körpers, fast dieselbe Haltung — nur war sie etwas vorgebeugt — und eine ganz ähnliche Form des Antlitzes, das alles rief das Bild des Todten zurück. Aber wie der Vater in der Ideenwelt lebte, so zeigte sich der Sohn im Weltwesen und Geschäft erfahren, kenntnißreich und gewandt. Auch er war der beste Gesellschafter, der treffenden Witz und gutmüthigen Humor stets in einander spielen ließ, auch der zusammenhängenden Rede in hohem Grade mächtig, sonst aber auch reizbar und ernsten Widerspruch nicht leicht ertragend. Allgemein hätte Ernst von Schiller, wie er es wirklich war, für einen ausgezeichneten Menschen gegolten, wenn das halb vergötterte Bild des Vaters, der gleichwohl in gemischter Gesellschaft kaum so bedeutend erscheinen mochte, nicht öfter ungerecht gegen den Sohn gemacht hätte. In seinen Lebensgewöhnungen stand er leicht in Extremen. Einen stärkern Tabackraucher z. B. als er, konnte es nicht leicht geben, und der Arzt sah seine diätetischen Vorschriften, spazieren zu gehen, sich Bewegung zu machen ꝛc., leicht ins Uebermaß getrieben. So wenig, als dem Vater, war es dem Sohne gegeben, sich zu schonen, und auch er untergrub seine Gesundheit durch Nachtwachen, wo er denn seinem großen, aber unkultivirten Talent zur Musik leidenschaftlich nachhing. In seinen Ansichten war er mäßig, in seinen politischen entschieden loyal gesinnt und ein unbedingter Verehrer der Hohenzollern'schen Dynastie. Auf seinen Adel konnte er bei bürgerlicher Denkweise keinen

Werth legen, und hielt es [1] für einen großen Fehler seines Vaters, daß er seine Nobilitirung nicht abgelehnt. Dadurch sei die Familie in eine schiefe Stellung gekommen, und sie habe davon nur den Einen Vortheil gehabt, daß seiner Schwester Emilie ein trefflicher Gatte sei zugeführt worden. Er suchte diese Gesinnung auch bei dem jungen Friedrich von Schiller zu begründen, welchen dessen Vater dem Bruder und dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Köln zur Erziehung und zum Unterricht übergeben hatte.

Zwischen diese Familienglieder trat dann das liebenswürdige Bild der Stieftochter Schiller's, Theresens von Mastiaux, die bei allen, welche sie kannten, für ein vorzügliches Mädchen galt. Durch einen Besuch mit den Eltern und dem jungen Friedrich in Kreuznach im Herbste 1839 wurde die herzliche Freundschaft, wie es schien, unzertrennlich geknüpft. War Therese mit dem Dichter auch nicht blutverwandt, so erschien sie doch als die ächte Erbenkelin seines Herzens, seiner Kultur und Gesinnung, und was sie von ihm geerbt, was sie von ihrem Liebling Chamisso und Andern aufgenommen hatte, das **war** sie! Nach einem harten Winter, wo zu gleicher Zeit Ernst von Schiller und die Tochter, jener an einer Lungenentzündung, erkrankt waren, besuchte ich die kaum Genesenen in Köln, Pfingsten 1840. Wir erquickten uns in herzinnigem Zusammensein, ich freute mich in Betreff des jungen Friedrich einige pädagogische Rathschläge geben zu können, und erhielt abreisend von Theresen das Versprechen ihres ganz nahen Besuches. Aber ich war noch nicht lange zu Hause angelangt, als mich einige Zeilen von Schiller mit der Nachricht — ihres Todes schrecklich überraschten. Ein rheumatisches Fieber hatte sie plötzlich ergriffen und schnell hingerafft. Ungeachtet sie von vortheilhafter Bildung und im Besitz von Glücksgütern war, hatte sie immer alle Anträge einer Ehe abgewiesen, fest überzeugt, daß ihr Leben kurz sein werde. Auch mich, durch so manchen Schmerz und schweres Leiden erschüttert, riß jetzt eine rasch einbrechende Krankheit an den Rand des Grabes, und durch die Hülfe des trefflichsten Arztes kaum erstanden,

[1] Nach einem Briefe vom 15. Juli 1839 an mich.

begab ich mich auf dessen Rath schnell, ehe die böse Witterung eintrat, auf eine Reise nach dem Süden. Ich konnte Schillern meine Abfahrt nur noch durch einige Zeilen melden und ihm ein herzliches Lebewohl sagen, nicht ahnend, daß es das letzte war. Seit dem Tode der innig geliebten Tochter war sein früheres Körperleiden schmerzhafter und beunruhigender zurückgekehrt, aber folgende Worte in dem letzten Brief an mich erweckten die Hoffnung, daß seine Gesundheit und sein Geist obsiegen würden. „Der nächste Winter," so schrieb er, „wie die nächste Zukunft überhaupt wird es zeigen, in wie weit wir ohne unsere selige Therese leben können. Bis jetzt waren Krankheit, Theilnahme, Aushülfe und Besuche so zahlreich, daß wir nicht recht zu uns selbst kamen. Ich hoffe alles Gute und ein vernünftig leidliches Leben, da doch immer noch Streben und geistige Regsamkeit bei uns vorhanden ist." Ich selbst genas unter Südfrankreich's und Italiens mildem und reinem Himmel. Ich schrieb, wieder erheitert, im Angesicht des Meeres, des würdigsten Symbols des Schiller'schen Genius, einige der letzten Kapitel meines Werkes; ich verglich, das Buch in der Hand, die Phänomene des Meeres mit Schiller's zerstreuten Darstellungen und Bildern desselben, und die Seele erfüllte sich mir abwechselnd durch das Schauspiel vor meinen Augen und durch die Wahrheit der Worte des Dichters mit Erstaunen; in dem „ewig einz'gen Rom" — denn welche Weltbedingungen müßten eintreten, wenn ein zweites Rom entstehen sollte? — beklagte ich es, daß Schiller hier nicht die Wiederherstellung seiner Gesundheit, die Verlängerung seines Lebens gesucht, wo er ohne Zweifel auch die reinste Beseligung seines Daseins gefunden haben würde; und nur jenes Epigramm auf die Peterskirche[1] schien mir nicht angemessen, da dieselbe trotz ihrer Unermeßlichkeit doch so symmetrisch erbaut ist, daß sie nur den Eindruck des Schönen, nicht des Erhabenen macht, so wie ich es auch verfehlt fand, daß Schiller die verschiedensten Anschauungen der beiden verschütteten Städte, Pompeji und Herkulanum, in Einem Gedichte schildernd

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 97. 1. o. (Oktavausg. B. 1, S. 478.) Vergl. Th. 3, S. 194.

zusammenfaßte. Das Gedicht paßt nur auf Pompeji. Als ich aber nach sieben Monaten wieder im Vaterlande angekommen war, sollte mich sogleich der herbste Schmerz durch die Nachricht treffen, daß Ernst von Schiller nicht mehr unter den Lebenden sei. Das Uebel hatte seine zerrüttete Gesundheit, seine trauernde Seele in dem grimmigen Winter tödtlich erfaßt. Am zwölften Mai 1841 in der Frühstunde war er im Hause seines Schwagers, zu Vilich, Bonn gegenüber, in den Armen seiner treuen Gattin verschieden, im fünf und vierzigsten Jahre des Lebens, also beinahe an dem Todestage seines Vaters und nur wenige Monate jünger, als dieser. So zeigte auch die von ihm gewünschte Oeffnung seiner Leiche beinahe dasselbe Resultat, wie wir es oben von dem Dichter mittheilten. Sein zweiter Wunsch war, daß er an der Seite seiner Mutter auf dem Kirchhofe zu Bonn bestattet würde. Oft hatte er es gesagt, er werde nicht älter werden, als sein Vater, aber erkannt hatte er den nahenden Tod nur wenige Stunden vor dessen Eintritt und ihn dann gefaßt und ruhig erwartet. Sein Bruder, der auf die Nachricht von Ernst's bedeutender Krankheit aus Würtemberg herbeigeeilt war, kam eben noch frühe genug, um sich dem Leichenzuge anschließen zu können. Was zu des Entschlafenen liebsten Wünschen gehörte, daß ich nach Köln versetzt werden möchte, ist unterdessen eingetroffen; aber ich finde die Geliebten nicht mehr und das Haus der Freundschaft, aus dem auch die Wittwe gezogen, ist verödet. So bleibt mir denn nichts übrig, als das Andenken der Heimgegangenen fromm zu bewahren, und mein Werk über den Vater wo möglich im Sinne des Sohns, vor allem aber im Geiste der Wahrheit zu vollenden.

Zehntes Kapitel.

Schiller's ausgebildete Weltauffassung.

Einleitendes.

Der Aufforderung: „Immer strebe zum Ganzen!" suchte ich bisher dadurch zu entsprechen, daß ich die verschiedenartigen Elemente, Schiller's äußeres Leben, geistige Entwickelung und Werke in ihrer Wechselwirkung zusammenfaßte und in ihrem Fortgang darstellte. Es erhellt leicht, daß jedes einzelne Moment nur in diesem durchgängigen Zusammenhang richtig erkannt und gewürdigt werden kann. Besondere Erörterungen und Darstellungen des Einzelnen gewinnen nur dadurch einen wahren und höhern Werth, daß sie sich als dienende oder ergänzende Glieder einem solchen Ganzen anschließen. [1] Was Schiller als Denker, als Dramatiker, als

[1] So begleiten H. Viehoff's Erläuterungen der Gedichte Schiller's (Stuttg. bei Balz, 5. Bändchen) diese Biographie. Anders verfährt Herr R. Binder, der seine Unabhängigkeit von dem von mir Ermittelten durch einzelne Angriffe gegen meine „Meinungen" an den Tag legt. Wo er mich aber nicht mehr benutzen kann, da faßt er (wie auch G. Schwab in seiner Biographie) sich plötzlich ganz kurz zusammen (B. 2, S. 116 bis 120). Wir wollen jetzt nur vor dem Respekt haben, welcher nun in ähnlicher Weise auch etwa den ganzen Goethe oder Lessing in vollster Eigenthümlichkeit uns vor Augen führt. Sollte mein Werk auf einen solchen Nachfolger und Rivalen, den es erwecken möchte, lange warten müssen, so wird man die Schwierigkeit solcher Gesammtdarstellungen um so mehr einsehen.

Mensch bedeutet, welches sein Verhältniß zum Christenthum ist, wird nur sagen können, wer das Ganze beherrscht, und nur einsehen können, wer das Ganze vor sich liegen hat. Jeder abgesonderte Aufsatz ist ein dürrer Zweig, von dem man nicht einmal weiß, wo er hin gehört, weil die lebendige Anschauung des ganzen Baumes fehlt. Ein ganzer Mensch, wie Schiller einer war, und der selbst immer den Sinn auf's Ganze gerichtet hatte, kann in jeder seiner Lebensäußerungen nur vom Standpunkt des Ganzen aus begriffen werden.

Von diesem Totalbilde habe ich jetzt die äußere Lebensgeschichte und die Charakteristik der Schriften Schiller's vollendet, und nur von der in der Mitte liegenden, Schicksale und Werke verknüpfenden Geistesentwickelung, von der Geschichte der innern Persönlichkeit,[1] ist ein wichtiger und interessanter Theil noch zurück, mit welchem sich in diesem Kapitel das Ganze abschließen wird.

In Schiller's Persönlichkeit nämlich unterschieden sich uns thatsächlich ein philosophisches, ein poetisches und ein sittliches Element, welches letztere zweifach, in das heroische und humane, gegliedert war. Der Denker, der Dichter, und der Mensch von hohem Freiheitsgefühl und milder Menschlichkeit war es, den wir durchgehends in Wechselwirkung dieser Kräfte zu betrachten hatten, so daß jede Kraft immer nur mit oder aus den andern, und bisweilen auch gegen die andern, sich wirksam zeigte. Da habe ich nun mit seinen philosophisch-ästhetischen und historischen Schriften den Denker und mit seinen poetischen Werken den Dichter bisher vollständig gezeichnet, und auch das successive Gemälde des innern Menschen bis zum Ende des zweiten Bandes, bis an die Schwelle der dritten Periode, fortgeführt.

Bald nach dieser Zeit (1794), wo sich Schiller nach kurzer Vorbereitung ganz der poetischen Praxis bis zu seinem Lebensende zuwandte, bildete er sein sittliches Lebenselement nicht mehr eigens aus. Er trat vielmehr als ein gemachter Mensch und mit fest gegründeten Ueberzeugungen in diese ruhmvolle Laufbahn, und seine sittliche Natur und Weltansicht

[1] Siehe Thl. 1, S. 6.

erhielt nur durch die Rückwirkung seiner poetischen Arbeiten und durch den Einfluß äußerer Verhältnisse einige unwillkührliche Modifikationen. Seine politischen, religiösen, ästhetischen Ansichten standen in der dritten Periode im Ganzen und Großen fest, und auf dem Grunde dieser Weltanschauung fand nur noch die früher nachgewiesene poetische Entwickelung, aber diese auch um so freier und herrlicher statt. Erst nachdem er mit seiner ganzen sonstigen Ausbildung im Reinen war, konnte er sein poetisches Geschäft gehörig verrichten. Der vollendete Dichter ist nur in der dritten Periode, weßhalb zu den drei letzten Theilen meiner Biographie, welche diese Periode darstellen, die zwei ersten nur gleichsam eine Einleitung sind. Da hier also keine stätige Fortbildung mehr ist, so muß dieses entwickelte sittliche Lebenselement, wie er es fühlend und denkend in seine Ueberzeugungen aufgenommen hatte, in Einer systematischen Gesammtdarstellung für sich geschildert werden. [1]

Alles Uebrige ist bisher im Wandel und Wechsel des Werdens vorgeführt worden, die innersten, heiligsten Ueberzeugungen, dieser Kern des Menschen, um den es sich hier handelt, müssen über alle Veränderung erhaben in festen, bleibenden Zügen dem Auge erscheinen.

Aber nicht unabhängig von allem bisher Dargestellten, sondern nur im engsten Zusammenhang mit demselben kann dieses Seelenbild sich zeigen. Denn das letzte Kapitel soll nur das ganze Werk abschließen, aber kann keinen Anspruch machen, selbst ein Ganzes oder für sich auch nur überzeugend und befriedigend zu sein. Wie ich bisher immer auf diesen Seelen-Grund hindeutete, so wird der Leser jetzt mit mir immer auf Schiller's Lebensäußerungen und Wirken zurückblicken, so daß Aeußeres und Inneres, Wirkung und Ursache zu Einer Totalanschauung zusammenfallen und das Verschiedenartige sich zu Einem harmonischen Ganzen verbinde. Ich muß überall anknüpfen, aber noch viel mehr stillschweigend voraussetzen, um nicht zu viel zu wiederholen. Es ist nichts ganz Neues, was ich noch liefere. Die sittliche Persönlichkeit, wie sie sich in den letzten drei Theilen meines

[1] Siehe Theil 4, S. 205 f.

Werkes allenthalben im Denken, Dichten, Reden, Handeln, Leiden Schiller's an den Tag drängte, soll in ihren Grundzügen dargestellt werden, und was das äußere Auge sah, das soll das innere bestätigt finden. Es fehlt gleichsam nur noch der Schlußsatz in einem Induktionsschluß, oder da doch alles von der Gesinnung des Menschen ausgeht, so gebe ich noch, indem ich diese im Zusammenhang entwickele, den Schlüssel zu allem Uebrigen.

Allgemeines.

Fragen wir nun in unserer synthetischen Darstellung vorerst im Allgemeinen nach dem Verhältniß der drei Grundelemente, der Schiller'schen Charakterpersönlichkeit, des philosophischen Triebs und des poetischen Talents, so kann uns die Antwort nicht schwer werden. An allem Denken, Dichten und Trachten betheiligten sich, fördernd oder hemmend, immer zugleich alle drei Grundkräfte; in jeder einzelnen Lebensregung ist der ganze Schiller. Der ideal philosophische Geist gab seinem Sinnen, Bilden und Thun den weltumfassenden Charakter des Allgemeinen, Nothwendigen und Ewigen, den freien Blick ins weite und große Ganze und den tiefen Blick in die innerste Seele jedes Gegenstandes. Ihm war es unmöglich, bei der Ueberlieferung, bei dem Herkommen zu verharren, und über jede untergeordnete Betrachtung strebte er immer zum Höchsten empor, vom Individuum zur Gattung, vom Volk zur Menschheit, von der wechselnden Erscheinung zum dauernden Wesen. Eben so drang seine sittliche Persönlichkeit in alles ein. Schiller, kann man sagen, war alles aus Charakter — ein Denker aus Charakter, ein Historiker aus Charakter, ein Dichter aus Charakter.[1] Dieser hohe und milde Ernst des Charakters ist der eigenthümliche Stempel aller seiner Werke, und nicht etwa eine beiläufige Zugabe, sondern ein wesentlicher

[1] „Die Aufklärung des Verstandes geht gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden.“ Schiller's Werke in E. B. S. 1195. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 36).

Bestandtheil. Sondert vom Philosophen, vom Historiker, vom Poeten den Menschen ab, und ihr habt in Schiller den Philosophen, den Historiker, den Poeten nicht mehr! Ja, seine Originalität selbst war ursprünglich eine Originalität des Charakters und der philosophirenden Vernunft. Jedes Gedicht wurde in der Ehe seiner sittlichen Natur und seines Kopfes empfangen, und durch den Genius nur geboren und gebildet, weßwegen auch jedes von der Mutter das tief Empfundene und Gemüthliche, vom Vater das streng Gedachte und hoch Verständige hat. Nicht deßwegen, weil so bald nicht wieder ein solches poetische Talent erstehen, sondern weil nicht so leicht wieder ein solcher Mann und Denker in einer Person geboren werden wird, steht Schiller vielleicht unerreichbar da. Er hat den Begriff der Genialität durch sein Beipiel erweitert, und gelehrt, daß dieselbe mit wachem Bewußtsein verbunden und durch den Charakter bedingt sein kann.

In der ersten Periode sahen wir den Genius durch die sitttliche Persönlichkeit geführt, in der zweiten die intellektuelle Kraft sich ihr Recht verschaffen, und in der dritten erst fanden wir, wie Philosophisches und Sittliches in den Dienst des Genius trat, der in friedlicher Harmonie der Kräfte jetzt erst gedeihen konnte.

Aber, im Widerstreit oder Zusammenwirken, liefen diese Grundkräfte in unserer Biographie doch immer unterschieden neben einander her. In welcher höhern Einheit sind sie verbunden? Eine Frage, welche eben so wenig abzuweisen ist, als bisher zu beantworten war. Sie gehört nur in dieses abschließende Kapitel.

Da ist nun hinreichend dargethan worden, daß Schiller's Denksystem das Materielle ausschloß — sogar der bildenden Kunst konnte er nicht von ihrer körperlichen Form beikommen [1] — von der andern Seite aber sich auch nicht unmittelbar und eigens auf das Göttliche erstreckte, sondern zunächst einzig und allein auf den Menschengeist gerichtet war. Den menschlichen Geist erforschte Schiller besonders von seiner sittlich-ästhetischen Seite als Philosoph, und dessen geschichtliche

[1] Siehe Theil 5, S. 18 f.

Entwickelungen verfolgte er als Historiker. Aber derselbe innerlich ergründete und äußerlich betrachtete Menschengeist ist auch das alleinige Objekt gerade seiner Poesie, die das Körperliche nur als Mittel und als Sinnbild des Geistes behandelt und das Göttliche nur im Menschen greift und darstellt. Endlich ging auch sein sittlicher Trieb auf denselben Menschengeist, denn die heroische Stimme dieses Triebes proklamirte gleichsam die ewige Selbstständigkeit und Freiheit dieses Geistes und die zweite, die humane Stimme, lobte und wollte die edle, schöne Entfaltung desselben. Das Gemeinschaftliche der oft genannten drei Lebenselemente ist also der Menschengeist. Der Menschengeist in seinen unergründlichen Tiefen und in der unermeßlichen Fülle seiner Erscheinungen war der Gegenstand seiner Studien wie seiner Dichtungen, und auch das Princip seiner Moral, wie seiner Aesthetik. Denn der Menschengeist in seinem ewigen Wesen war ihm der Gegenstand der Achtung, der harmonischen Ausbildung dieses Geistes aber waren seine humanen Gemüthsregungen in Liebe zugewandt. Aus jener Achtung entsprang ihm das Erhabene, aus dieser Liebe das Schöne.

So ist also eine durchgängige, alles Heterogene ausscheidende oder sich verähnlichende Einheit in dem reich gestalteten Geistesleben Schiller's. Wo der Menschengeist aufhört, da hört auch seine heimathliche Welt auf, und nur das rein Theoretische, Metaphysische, Logische, Grammatische ging ihn nicht unmittelbar an. Das Göttliche aber entwickelte er aus dieser innern Offenbarung.

Und nicht ferne von dieser Einheit liegt die Idealität Schiller's, die noch zu bestimmen wäre. Sein philosophischer Tiefblick und der heroische, dämonische Trieb seiner sittlichen Natur gaben in diesem Gebiete des Menschlichen seinem ganzen Wesen gleichmäßig einen Ueberhang zu dem Innern, Tiefen, Nothwendigen, Allgemeinen, Bleibenden, während sich in derselben Sphäre Goethe's durchaus intuitive und nur schöne (nicht erhabene) Natur an der äußern, wechselnden Erscheinungsseite hielt, und so stellte sich der Idealist dem Realisten gegenüber. Die denkend eindringende Betrachtung

im Gegensatz zu der ruhig weilenden Kontemplation desselben Gegenstandes macht den subjektiven Unterschied. „Die Wahrheit," sagt er, „ist nichts, was so, wie die Wirklichkeit oder das sinnliche Dasein der Dinge von außen empfangen werden kann; sie ist etwas, das die Denkkraft selbstthätig und in ihrer Freiheit hervorbringt."[1] Schiller's Idealismus aber hatte darin etwas Realistisches, daß er sich nicht in das Absolute, das Ueberirdische verstieg, und Goethe's Realismus darin gleichsam etwas Idealistisches, daß er auch das Materielle in seinen Natur- und Kunststudien wie etwas Geistiges zu behandeln liebte. Jener beschränkte seine Sphäre, dieser dehnte sie unrechtmäßiger Weise zu sehr aus. Für sein Denken, wie sich uns unten zeigen wird, war ihm das Göttliche, Ueberirdische, Ewige die Grenze, für sein sittlich-ästhetisches Leben war es ihm die himmlische Weihe, und man muß sagen, daß sich seine Idealität vom Menschlichen bis zum christlich Religiösen erhob, in welchem sie ihre herrlichsten Blüthen fand. Doch war auch mit Schiller's dem Höchsten zugewandten Seelenheroismus ein gewisser allgemeiner sittlicher Enthusiasmus innigst verknüpft, der bei ihm alles ideal machte und von dem Goethe nie sehr inkommodirt war. Er selbst bemerkt: „Das Ideal ist nur aus moralischer Quelle zu schöpfen."[2]

Wie Schiller in der dritten Periode, von welcher wir reden, sein human-heroisches Element für seine Dichtungen ausbeutete und dasselbe andererseits auch in der eigenen Lebens- und Charakter-Gestalt praktisch ausprägte, hat sich in den drei letzten Bänden dieser Schrift allenthalben gezeigt. Der menschliche Held zeichnete sich selbst vor uns durch sein Wirken und Leben in bestimmter, fester Form. Aber wie er jene human heroische Grundtriebe seines Busens in seine Ueberzeugungen aufnahm, und nach ihnen die Menschenwelt, seine Welt, sich dachte und deutete — dieß hier darzustellen, ist mir allein noch übrig. Es handelt sich um Schiller's gereifte Auffassung der Menschenwelt im Spiegel

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1212. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 114).
[2] Ebendaselbst S. 1255. 2. (Oktavausg. 12, S. 311).

seiner ausgebildeten sittlichen Natur: alles andere ist uns bekannt. So beschränkt sich mir die Aufgabe, zugleich mit der Verpflichtung, die engere Sphäre nach Kräften ganz und genau zu durchmessen.

Politisches.

Ich beginne nach dieser anknüpfenden allgemeinen Einleitung füglich mit dem Aeußersten dieses Kreises, gleichsam mit der weitesten Anwendung der innersten Ueberzeugungen — mit Schiller's politischen Ansichten.

Naturanlage und Schicksal rissen Schiller frühe in eine sittliche Bewegung und hielten ihn in sittlichen Interessen zeitlebens fest. In einer schon früher angeführten Stelle sagt Goethe: „In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte und in seine Dichtungen überging; in seinem spätern Leben die ideelle." Weil er nicht handeln konnte, dichtete er; sein Thatendrang schlug in Gesang aus.[1] Zuerst stürmte er mit seinen republikanischen Ideen oder mit seiner physischen Freiheit, wie Goethe sich ausdrückt, gegen die Zeit an, und zeichnete dann in Don Karlos den Prophetentraum eines bessern Weltalters. Als er später seine Ideen in Frankreich in's Leben treten sah, jubelte er der neuen Erscheinung anfangs zu, da sie sich aber bald mit Unrecht und Grausamkeit befleckte, baute er seine Ueberzeugungen denkend und dichtend, fühlend und handelnd in der innern Sittlichkeit an, und bereicherte sie, über seinen Führer Kant hinausgehend und recht im Gegensatz zu jenen Revolutionsgreueln, aus eigenem Fond mit einer Moral der schönen Menschlichkeit. So verließen wir ihn am Ende seiner zweiten Lebensperiode[2]

Der Umschwung erfolgte eigentlich durch eine besonnene Betrachtung der Geschichte, mit welcher er erst seit einigen

[1] „Darfst du Großes nicht vollbringen,
Soll'st du's sagen, sollst du's singen."
Schiller's Album S. 126.

[2] Siehe Theil 2, S. 311 ff.

Jahren bekannt geworden war, und durch die sich hervorthuende ideale Richtung und wurde durch die schlimme Wendung der französischen Revolution und durch die Kant'sche Moral nur bestätigt und befestigt. Der Wendepunkt fällt in das Jahr 1793. Bald nachher schloß er sich enge an Goethe an, und der fortgesetzte Umgang mit demselben mußte den politischen Enthusiasmus schon abkühlen.

Dieser Umschwung in der politischen Denkweise findet sich am bestimmtesten in Schiller's Briefen an den philosophischen Arzt Erhard ausgesprochen, mit dem er in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Jena befreundet worden war. „Ich sehe einer ruhigen Existenz im Schooß einer philosophischen Muse entgegen," schreibt er am 26. Mai Mai 1794 an den von politischen Ideen heftig bewegten Mann. „Möchte nun auch Ihr Schicksal Sie glücklich führen, geliebter Freund, daß Ihre Geisteskräfte sich nicht im Kampf mit den Umständen zu verzehren brauchen. Vor allem folgen Sie meinem Rath, und lassen Sie vor der Hand die arme, unwürdige und unreife Menschheit für sich selbst sorgen. Bleiben Sie in der heitern und stillen Region der Ideen, und überlassen Sie es der Zeit, sie in's praktische Leben einzuführen. Und wenn es Sie ja kitzelt, außer sich zu wirken, so machen Sie den Anfang mit dem Physischen, und kuriren die Körper derer von der Gicht und vom Fieber, deren Seelen inkurabel sind." Am 5. Mai 1796 sagt er dann [2] in Bezug auf das Schicksal des unglücklichen Herbert: „Sind es denn die Menschen werth, daß ein geschickter Mann ihretwegen sich aussetze, den Verstand zu verlieren? Wahrhaftig sie sind es nicht." Hierauf fährt er fort: „Mich freut es sehr, mein Lieber, daß Ihre Denkungsart sich auf den gemäßigten und ruhig festen Ton gestimmt hat, den ihre neuesten Arbeiten unverkennbar zeigen. Nach und nach, denke ich mir, sollen Sie sich ganz und gar von dem Feld des praktischen Kosmopolitism zurückziehen, um mit Ihrem Herzen sich in den engen Kreis der Ihnen zunächst

[1] Siehe Denkwürdigkeiten des Philosophen und Arztes Joh. Benj. Erhard von Varnhagen von Ense, Cotta'sche Buchhandlung 1830, S. 397.

[2] Ebendaselbst S. 404.

liegenden Menschheit einzuschließen, in dem Sie mit Ihrem Geist in der Welt des Ideals leben. Glühend für die Idee der Menschheit, gütig und menschlich gegen den einzelnen Menschen, und gleichgültig gegen das ganze Geschlecht, wie es wirklich vorhanden ist — das ist mein Wahlspruch."

Früher sprach er vertrauensvoll von seiner Zeit, und scheint eine politische Wiedergeburt im Sinne des Don Karlos nicht für unmöglich gehalten zu haben, obgleich er in den Briefen über dieses Drama eine ernsthafte Tendenz desselben abweis't. Er nannte da unsere Zeit das menschliche Jahrhundert, welches herbeizuführen sich, ohne es zu wissen oder zu wollen, alle vorhergehende Zeitalter angestrengt, [1] und pries sie in den Künstlern:

„Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige" rc.

Die neuere Zeit, sprach er, [2] verbinde wohlthätig Freiheit mit Ordnung, Ruhe mit Thätigkeit, Mannigfaltigkeit mit Uebereinstimmung, und wir hätten besonders eine auf Vernunft gegründete Menschenfreiheit vor den Alten voraus, welche letztern nie mehr, als höchstens gute Bürger gewesen seien. Aber nach und nach sanken seine großen Vorstellungen von der neuern Menschheit und sein Zutrauen, und ungeachtet er noch in den ästhetischen Briefen sagte: „Ich möchte nicht gern in einem andern Jahrhundert leben und für ein anderes gearbeitet haben," [3] so war doch damals bereits seine Grundansicht eine andere. Nur als Einheit betrachtet und auf der Wage des Verstandes schien ihm jetzt noch das gegenwärtige Geschlecht Vorzüge vor dem besten der Vorwelt zu behaupten, aber der einzelne Neuere sich mit dem einzelnen Athenienser nicht messen zu können. Er fand auch, daß die praktischen Tugenden, die er am Mittelalter rühmte [4] — die Gluth der Begeisterung, der

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1035. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 441).
[2] Ebendaselbst S. 1059. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 6).
[3] Ebendas. S. 1188. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 4).
[4] Ebendas. S. 1139. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 369).

Schwung der Gesinnungen, die Energie des Charakters — unserer einseitigen wissenschaftlichen und mechanischen Kultur zum Opfer gebracht seien. In diesem Sinne schrieb er im Jahr 1794 die ersten neun Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen.[1] Hier entwarf er jenes unvergleichliche Zeitgemälde, worin er ein für allemal seine politische Denkweise aussprach und seine eigene Zeitstellung und Mission deutlich charakterisirte. In dieser Rücksicht sind diese Briefe doppelt merkwürdig: sie enthalten den Grundtrieb aller spätern Werke Schiller's. „Ich habe," schrieb er bei dieser Gelegenheit an Goethe, „über den politischen Jammer noch nie eine Feder angerührt, und was ich in diesen Briefen davon sage, geschah bloß, um in alle Ewigkeit nichts mehr davon zu sagen."[2]

Schiller stellt hier dem geschichtlichen „Naturstaat," welcher ein Werk der Noth und der physischen Bedürfnisse sei, den moralischen „Vernunftstaat" entgegen, indem er zugleich den „Versuch eines mündig gewordenen Volkes" rechtfertigt, „seinen Naturstaat in einen sittlichen umzuformen." Dieser aber, führt er ausführlich und höchst geistreich weitläufig aus, könne nicht eher an die Stelle jenes treten, als die Triebe, Gemüthskräfte und der Charakter der Menschen unserer Zeit sich veredelt und hierdurch die nothwendige Totalität einer rein menschlichen Ausbildung wieder gewonnen wäre, welche das schöne Eigenthum der Griechen gewesen sei. Bei dem neuern theils verwilderten, theils erschlafften Geschlechte sei diese Harmonie aller Kräfte gänzlich verloren, und eine einseitig vorherrschende Verstandesrichtung in der Gelehrtenwelt und eine abstumpfende Geschäftsordnung in der Beamtenwelt, so wie die ins kleinste Detail gehende Theilung der Arbeit bilde jetzt nur eminente Bruchstücke im Menschen aus auf Kosten aller übrigen Anlagen. Die Vernunft mit ihrem Sittengesetz ist sich zur Verwirklichung nicht selbst genug: „vollstrecken muß es der muthige Wille und das lebendige Gefühl; die Wahrheit selbst muß zur Kraft werden und zu ihrem Sachwalter einen Trieb aufstellen."

[1] Siehe Theil 3, S. 24 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, B. 1, S. 51.

Ausbildung des Empfindungsvermögens, der praktischen Seelenkräfte sei also das dringendste Bedürfniß der Zeit, und dieß sei eine Aufgabe für mehr, als Ein Jahrhundert. Jeder Versuch einer moralischen Staatsveränderung müsse so lange für unzeitig und die darauf gegründete Hoffnung so lange für chimärisch erklärt werden, bis die durch den eigenthümlichen Kulturgang bewirkte Trennung im innern Menschen wieder aufgehoben und seine praktische Natur vollständig genug entwickelt sei, um der politischen Schöpfung der Vernunft ihre Realität zu verbürgen. Alleiniges Werkzeug für jenen nächsten Zweck sei die „den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung" entzogene schöne Kunst, besonders die Poesie, und es sei die menschenbildende Schönheit, durch welche man zur Freiheit wandere. In dem neunten Briefe endlich gibt er sich selbst zu diesem erhabenen Dichterberuf die Weihe. Der Dichter nehme zwar den Stoff von der Gegenwart, aber die Form von einer edlern Zeit, ja jenseits aller Zeit entlehne er sie von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens. Hier aus dem reinen Aether seiner dämonischen Natur rinne die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von den Verderbnissen seines Jahrhunderts, dessen Urtheil er verachte. Der Dichter gebe der Welt, auf die er wirke, die Richtung zum Guten, indem er das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandle — und der ruhige Rhythmus der Zeit werde die fernere Entwickelung bringen. Der Dichter lebe mit seinem Jahrhundert, ohne dessen Geschöpf zu sein; und ohne die Schuld seiner Zeitgenossen zu theilen, theile er mit edler Resignation ihre Strafen.

So sehen wir unsern Schiller sich auf die Seite stellen, auf welcher er durch seinen Charakter wirklich stand. Wie immer gegen den bloßen Begriff und das reine Wissen und früher gegen Kant's einseitige Pflichtenlehre, und wie schon in den Räubern[1] gegen die Verirrungen der Kultur die ursprüngliche Natur, so vertheidigt er hier gegen das moralische Abstraktum des Staates die Rechte der lebendigen, energischen, thätigen Kräfte des innern Menschen — die

[1] Siehe Theil 1, S. 73.

Gefühle, Empfindungen, Triebe, das Herz und Gemüth. Diese auf ästhetischem Wege zu entwickeln, und hierdurch eine edle harmonische Gesammtbildung zu bewirken und den Grund empfänglich zu machen für die moralisch politische Saat kommender Zeiten, das war seine Lebensaufgabe, deren Verwirklichung ihm jetzt allein möglich schien. Er wurde also den Ideen, die ihn bisher getragen, nicht untreu, aber sie umgrenzten nur noch den fernen Gesichtskreis seines Thuns; sie hoben und erweiterten ihn, ohne ihn mehr zu bestimmen und zu beherrschen. „Fallen wird das Gebäude des Wahns und der Willführlichkeit," so sprach er jetzt, „fallen muß es, es ist schon gefallen, so bald du gewiß bist, daß es sich neigt; aber in dem innern, nicht bloß in dem äußern Menschen muß es sich neigen."

Es liegt etwas Erhabenes in dieser Betrachtungsweise, was sich auch in jenem an den politischen Ungestüm gerichteten Worte ausdrückt: „Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, so bald er eingeschlagen ist." Einen so nüchternen und kühlen Blick er auch auf seine Zeit warf, er betrachtete sie nicht vertrauenslos, wie Tacitus die seinige. Er empfing seine Hoffnung verschönert aus der Idee zurück, und verlor sie durch keine Erfahrung, weil er sie auf keine baute. In diesem hohen Vertrauen spricht er im Prolog des Wallenstein:

„Noch einmal laßt des Dichters Phantasie
Die düstre Zeit an Euch vorüberführen,
Und blicket froher in die Gegenwart
Und in der Zukunft hoffnungsreiche Ferne."

Und wie diese ideale Hoffnung, so hat auch die Resignation etwas Großes, mit welcher er die Mängel seiner Zeit ertrug, die er jetzt kulturhistorisch auffaßte: „Beuge dich mit Freiheit unter das Joch deiner Zeitgenossen, das sie gleich schlecht entbehren und tragen." [1] An einer andern Stelle ermahnte er: [2] „Also nichts von Klagen über die Erschwerung

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1196. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 41).
[2] Ebendaselbst S. 1235. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 219).

des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besitzes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen Uebeln der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als die Naturbedingungen des Einzigguten (der Freiheit) respektiren."

Diese festgehaltene Lebensansicht und Grundstimmung wirft nun das hellste Licht auf Schiller's Werke besonders der dritten Periode. Wohl geht die Freiheit durch alle seine Werke, aber als Gepräge und Inhalt durch die Dichtungen des ersten Zeitraums und durch seine historischen Schriften, und nur als athmende Seele durch die Schöpfungen der reifen Zeit. So sind alle Produkte von dieser Epoche an von den frühern nicht nur der Kunstform, sondern auch dem sittlichen Geiste nach wesentlich verschieden und mit ihnen doch wieder eng verbunden. Früher gestaltete beinahe alles das Freiheitsprincip, von jetzt an zeigte sich die edle Menschlichkeit vorzüglich wirksam, aber im Auftrag der heiligen Freiheit. Die spätern Werke können sich an sittlicher Größe und Hoheit mit den Jugenddichtungen nicht messen, sie athmen vorzugsweise den Geist der Humanität, der sie zunächst dienen sollen, aber das Schöne selbst trägt einen erhabenen Charakter, denn es ist ja aus der „dämonischen Natur" seines Urhebers entsprungen. Beinahe jedes noch so zarte, innige, rührende Gedicht zeigt wenigstens in der Ferne den Geist der Freiheit und läßt irgend einen Blick ins Unendliche thun. Schiller konnte nicht anders dichten, als auf kosmopolitischem, universalhistorischem Standpunkt; ein Posa, lehrte er durch das Schöne sein Jahrhundert menschlich sein. Wie konnte da der Geist des Erhabenen zurückbleiben? Seine ganze Aufgabe, die ästhetische Erziehung des Menschen, ging zunächst nur auf das Schöne (daher in den ästhetischen Briefen das Erhabene auch unberücksichtigt bleibt, [1]) seine Natur und sein Charakter aber gingen beständig auf das Erhabene. Deßwegen begegnet uns in allen seinen reifern Werken verbunden eine erhabene Schönheit, der treue volle Abdruck seiner heroischen Menschlichkeit.

[1] Siehe Theil 3, S. 35.

Hierbei aber kann ich nicht umhin, einige Mängel in Schiller's Grundansicht zu rügen, welche häufig vom politischen Indifferentismus zum Deckmantel und von der Willkühr zu eigennützigen Absichten mißbraucht wurde. Wenn es nicht in Abrede gestellt werden kann, daß der Mensch großentheils ein Produkt seiner äußern Lage ist, so erscheint die innere Entwickelung durch die Form des socialen Lebens durchaus bedingt, und der Menschenfreund will eben deßwegen eine vernünftige Freiheit in der Gesellschaft, weil nur in ihrer Atmosphäre sich die schöne Menschlichkeit und alle Tugenden reich und voll entfalten können. Das Aeußere und das Innere muß in steter Wechselwirkung Hand in Hand gehen; denn wenn man einem Volke eine vernünftige Freiheit erst dann vergönnen wollte, wenn es ganz „reif" wäre, so mußte man ihm diese Freiheit ewig vorenthalten, weil es erst in ihr ganz reif wird. Schiller unterscheidet allzu spitz und nicht richtig den Naturstaat und den Vernunftstaat, worin sich seine dualistische Weltansicht wieder hervorstellt.[1] Denn offenbar kann aus der moralischen Vernunft kein Staat konstruirt werden, sondern diese kann aus sich heraus nur wenige nothwendige Gesetze, z. B. das der Gerechtigkeit, namhaft machen, denen sich die einzelnen Staaten nach gegebenen geschichtlichen Verhältnissen und in eigenthümlicher Weise anzunähren haben, so daß alle Staats**formen** nicht durch Vernunft diktirt werden, sondern mit Berücksichtigung der Vernunftideen nur aus jenen Geschichtsverhältnissen allmählig veredelt werden können. Schiller's physischer Staat hört also nie auf, und die Fortbildung besteht nur darin, daß der „sittliche," der von Anfang an in einzelnen Spuren schon vorhanden war, sich immer mehr geltend mache. Es ist keine totale Entgegensetzung und ungeheure Kluft vorhanden, die durch Kunst, Schönheit und den „Spieltrieb" (die Einbildungskraft) ausgefüllt und vermittelt werden müßten.[2] Vielmehr entwickelt sich das religiös Aesthetische, wie das Sittliche, nur zugleich mit dem Politischen, erreicht

[1] Siehe Theil 3, S. 110 ff.
[2] Siehe Theil 3, S. 28 ff.

aber, wie das Sittliche, seine schönste, vollste Blüthe erst in einem vernünftig freien gesellschaftlichen Zustand, dessen Ziel und herrlichster Inhalt es ist. Wir wollen die äußere Freiheit nur wegen dieser sittlichen und religiös-ästhetischen Enthüllung unseres Wesens, welche uns sogar über die theoretische Ausbildung geht. Daß diese letztere in der modernen Zeit einseitig vorherrscht, hat Schiller in jenen Briefen, die nie genug gelesen und bewundert werden können, unvergleich schön und wahr dargestellt.

Ein Prophet der Freiheit war Schiller in der ersten Periode, ein veredelnder Bildner der Gefühle und des Charakters im Interesse der Freiheit war er in der dritten. Wenn hierdurch eine sittliche Ader durch seine Dichtung geht, so beabsichtigte er in dem letzten Zeitraum doch nur eine allgemein sittliche Wirkung und es braucht nicht wiederholt zu werden, wie er mit Goethe die Kunst über jede Dienstbarkeit zu einem selbstständigen Dasein zu erheben strebte. In der Huldigung der Künste schildert er die Würde der Künste trefflich und ganz unserm Sinne gemäß, wenn er sie so sprechen läßt:

„Wir sind's, die alle Menschenwerke krönen,
Wir schmücken den Palast und den Altar,
Und alles Glück wird nur durch uns vollendet."

Wenn auf diese Weise Schiller's innerste Ueberzeugung seine Freiheitsideen mehr in den Hintergrund treten ließ, so gebot auch schon die Klugheit, wenn er nicht seine große Wirksamkeit von der Bühne herab und durch das gedruckte Wort verboten oder verkümmert sehen wollte, sich zurückzuhalten. Denn seit der französischen Revolution überwachte man in Deutschland, ganz anders, als früher, jede freie Regung mit Furcht und Argwohn. So z. B. wurde es (1800) durch den Kanzler in Merseburg verboten, in Lauchstädt die Räuber aufzuführen, und Wallenstein's Lager nur dann erlaubt, wenn der Kapuziner weggelassen würde, den man mit Mißfallen von den Soldaten verspottet sah. Die Räuber wurden nun aber unter dem Titel Karl Moor gegeben.

Als nun Schiller den angegebenen Standpunkt einmal eingenommen hatte, züchtigte er zuerst in einer Reihe politischer Epigramme[1] den überschweifenden Republikanismus, den kosmopolitischen Eifer, in herbem Tone. Das aber ist die Bedeutung dieser kleinen Gedichte, daß er sich durch sie von seinem eigenen Gährungsstoffe ganz befreite, wie er in ähnlichem Bedürfnisse eine Reihe von Sinngedichten gegen die Spekulation gerichtet hatte, um den eigenen Spekulationsgeist zu bewältigen und zur schönen Unmittelbarkeit der Triebe und Natur zurückzukehren.[2]

Nach Schiller'scher Denkweise gehört die Freiheit der Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens an; frei will der Mensch nur sein, in so fern er ein Individuum ist. Nun aber ward Schiller durch seinen idealen Bildungsgang nothwendig von dieser individuellen, mannigfaltigen Freiheit zum Allgemeinen und zur Einheit — also zum Gesetz und zur Ordnung geführt. Hiermit verband sich den Ideen der Freiheit ein neuer Chor von Tugenden, von welchen in den Dichtungen der ersten Periode kaum eine Spur zu finden ist[3] und welche er jetzt eigens verherrlichte. Dort ist nur von persönlichen Rechten die Rede, jetzt kommen auch die Pflichten nach und treten zu jener hinzu. Hierdurch unterscheiden sich die reifern Werke von den jugendlichen zu ihrem Vortheil ganz und gar. So erhebend und bezaubernd diese auch sein mögen, so spiegelt sich doch nur in jenen ein allseitig gebildetes sittliches Bewußtsein ab. Diese Sinneserweiterung bemerkten wir zuerst im Wallenstein, wo der Abfall des Herzogs aus dem Munde des Max als eine Pflichtverletzung, ein Verrath vom Dichter bezeichnet wird, und Wallenstein selbst sich über sein Unternehmen Vorwürfe macht, die einem Posa nie in den Sinn gekommen wären.[4] Nur weil dem Dichter jetzt auch die zweite Hälfte der Sittlichkeit sich zeigte, konnte sie in seinen Schöpfungen hervortreten, so wie er früher nichts von ihr ausprägte, weil er sie nicht sah oder

[1] Sie sind oben charakterisirt, Theil 3, S. 208 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 165 f.

[3] Vergl. meine Supplemente Schiller's, B. 2, S. 254.

[4] Siehe Theil 4, S. 40 ff.

nicht achtete. Es war aber natürlich, daß er jetzt unwillkührlich allen Nachdruck auf diese konservativen Tugenden der Gesetzlichkeit, Ordnung und treuen Pflichterfüllung legte. So geißelt er im Spaziergange die anarchische Ausschweifung der Freiheit und schildert sie als einen andern Abfall von der unmittelbaren Natur,[1] wie er auch in der Form der neuern Menschheit, wohin die Revolutionsideen noch nicht gedrungen waren, diese Natur vermißte.[2] Auch das eleusische Fest, welches der Verfasser früher das Bürgerlied nannte, athmet diesen Geist und hebt in der vorletzten Strophe die gesellige Gesittung als Bedingung der Freiheit hervor;[3] und der Kampf mit dem Drachen schärft dieselbe Lehre ein:[4]

„Die Schlange, die das Herz vergiftet,
Die Zwietracht und Verderben stiftet,
Das ist der widerspenst'ge Geist,
Der gegen Zucht sich frech empöret,
Der Ordnung heilig Band zerreißt,
Denn er ist's, der die Welt zerstöret."

Wie aber diese „heilige Ordnung" im Lied von der Glocke gefeiert und wie hier von der Eigenhülfe des Volks abgemahnt wird, weiß jedermann.[5] Lauter Stimmen, von denen vor dem Jahr 1794 nichts vernommen wurde! Ueberall züchtigt Schiller von dieser Zeit an den Uebermuth, und unterwirft die schwellende Kraft dem Ebenmaaß. Am merkwürdigsten ist aber wegen dieses sittlich-politischen Ueberzeugungsganges unstreitig Wilhelm Tell, dessen gemeinhin mißverstandene Freiheit ich hinlänglich charakterisirt habe.[6] Bisher traten Freiheit und Gesetzlichkeit geschieden hervor, jedoch mit dem Unterschied, daß die Freiheit der ersten Periode von aller Ahnung der Gesetzlichkeit verlassen, dagegen

[1] Siehe Theil 4, S. 84.

[2] Siehe den fünften der ästhetischen Briefe (S. 1191; Oktavausgabe B. 12, S. 16 ff).

[3] Siehe Theil 4, S. 94.

[4] Siehe Theil 3, S. 337.

[5] Vergleiche Theil 4, S. 109.

[6] Siehe Theil 5, S. 210 ff.

die Gesetzlichkeit der dritten von dem Geiste der Freiheit immer angeweht war, oder sie konnten sich noch nicht gut vereinigen, wie im Wallenstein. Hier aber sehen wir beide, Freiheit und Gesetzlichkeit, ganz zusammenfallen. Es wird, wie Schiller es in den Stanzen Wilhelm Tell [1] ausdrücklich sagt, um eine gesetzliche Freiheit gestritten, die das Bestehende retten, nicht lösen will. Die Freiheit will die rechtmäßige Ordnung und sich selbst nur in dieser. Die individuelle Mannigfaltigkeit und die gesetzliche Einheit sind hier gleichmäßig in schöner Harmonie ausgeprägt, und das Drama ist ein Denkmal glücklich und friedlich vollendeter Ausbildung seines Verfassers über sittlich-politische Wahrheiten. So sind auch die Horen ausdrücklich unter die Idee der Humanität gestellt und in ihrem Geiste geschrieben. „Ohne Bezug auf den jetzigen Weltlauf und die nächsten Erwartungen der Menschheit zu nehmen" — so erklärt sich Schiller in der Ankündigung [2] — „sollte diese Zeitschrift an dem stillen Bau besserer Begriffe, reiner Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhänge, nach Kräften geschäftig sein." Und er nannte dieses Journal Horen, weil die Griechen in diesen Gottheiten „die welterhaltende Ordnung" verehrten, und „Wohlanständigkeit und Ordnung, Gerechtigkeit und Friede" auch der Geist und die Regel dieser Zeitschrift sein sollten. [3]

Wie wenig aber Schiller den Ueberzeugungen, die er in den letzten Zeitraum mitbrachte, ungetreu geworden war, muß noch besonders gesagt werden. Seine reife Dichtung, auch wenn sie nicht ausdrücklich von Freiheit, Menschenwürde, Seelenadel, Geistesselbstständigkeit spricht, weht uns doch diese Welt entgegen. Jedes Gedicht trägt uns auf eine Anhöhe mit freier Aussicht, und macht uns die Seele weit und groß. Wie ein göttlicher Geist aus der Natur, so dringt dieser dämonisch heroische aus allen Schöpfungen Schiller's. Man kann aber auch einzelne Stellen anführen. Wenn die Maria Stuart sagt (Akt 4, Scene 9):

[1] Siehe Theil 5, S. 213.
[2] Supplemente zu Schiller's Werken, B. 4, S. 513.
[3] Ebendaselbst S. 514.

„Mein Volk mag wählen,
Ich geb' ihm seine Majestät zurück;“

so spricht hier wahrlich keine Stuart, sondern nur der Dichter, und zwar nach einer schon angeführten Stelle:[1] „Das Grundprincipium, worauf alle Staaten beruhen, ist sich selbst Gesetze zu geben, denen man gehorchen soll.“ In Wilhelm Tell sind einige Stellen, welche über die mäßige Freiheit, die hier gemeint ist, zur Weltfreiheit im Don Karlos emporsteigen, besonders jene erhabenen Worte des Stauffacher (Akt 2, Scene 2): „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht“ rc.[2]

So umfaßte seine Ansicht ohne einseitige Befangenheit und Vorliebe die ganze politische Welt, und er konnte jetzt die verschiedenartigsten Meinungen, Interessen und Staatsformen frei und treu darstellen und vertreten lassen. Er war in dieser Periode durch Freiheitsideen eben so wenig mehr beherrscht, als schon in der ersten durch Religionsansichten. Deßwegen konnte er das Freiheitselement schon in Wallenstein's Lager so kräftig objektiv gestalten — wie wahrhaft poetisch ist die Freiheit in dem Benehmen, den Worten und dem Charakter des Wallonen gezeichnet![3] — während Thekla und Max und alle folgende Gestalten, für die er durch sein Herz interessirt war, nur eine schwache Form erhielten. In der dritten Periode beherrschte ihn diese schöne Humanität des Herzens eben so, wie das Freiheitsprincip in der ersten, und es war bei längerm Leben für ihn in diesem ganzen Reich kein anderer Fortschritt mehr möglich, als daß er auch seine rein menschlichen Gemüthsregungen gemäßigt hätte. Wäre er in diese Herzensinteressen nicht fortwährend zu sehr persönlich verstrickt gewesen, so würde er sie offenbar freier und objektiver haben darstellen können. Hier stand er in der That der Sache nicht nur zu nahe, sondern er war sie selbst.

Ich gebe einige Beispiele, wie frei er entgegengesetzte politische Ansichten schalten und sich ausprägen ließ. In der

[1] Siehe Theil 2, S. 180.
[2] Siehe Theil 5, S. 214.
[3] Vergl. Theil 3, S. 378 f.

Jungfrau scheint dem Königthum das Wort geredet, aber dessen Verherrlichung lag in der Oekonomie der Tragödie, [1] und es ist hinlänglich dargestellt, wie dem König die Rettung von den niedern Hütten ausgeht, „von welchen geheimnißvoll den schuldbefleckten Enkeln das Verderben droht“ (Akt 3, Scene 4). Wenn wir Dunois' Ansicht hören:

> „Für seinen König muß das Volk sich opfern,
> Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt;“

so findet jene Philisterweisheit, für das Ganze den Himmel sorgen zu lassen, [2] im Thibaut auch seinen Vertreter:

> „Kommt an die Arbeit! Kommt! Und denke Jeder
> Nur an das Nächste! Lassen wir die Großen“ ꝛc.

In der Braut von Messina spricht der roh ergrimmte Chor:

> „Aber wenn sich die Fürsten befehden,
> Müssen die Diener sich morden und tödten,
> Das ist die Ordnung, so will es das Recht;“

aber seine spätern Worte:

> „Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,“

sind doch gleichsam die Ueberschrift des ganzen Gedichts. Wenn endlich Schiller im Wilhelm Tell Demokratismus zu predigen scheinen möchte, so hat sich wenigstens der Demokrat in der motivirten Zeichnung des manierlichen Geßler [3] sehr gemäßigt, und er schlägt im Demetrius schnell genug in den Aristokraten um, wenn er den Sapieha ausrufen läßt: „Was ist Mehrheit? Mehrheit ist Unsinn“ ꝛc. [4] So finden sich nirgends mehr politische Tendenzen und es sind nur noch Tendenzen des humanen Princips vorhanden.

[1] Siehe Theil 4, S. 344.

[2] Vergleiche Th. 3, S. 209.

[3] Ebendaselbst Theil 5, S. 196.

[4] Ebendaselbst Theil 5, S. 300.

Diesem allgemein angegebenen Gliederwerk werden sich folgende bestimmtere und speciellere politische Ansichten leicht ergänzend einfügen, die Schiller zum Theil aus der zweiten Periode mit herübernahm. Sie brauchen nur neben einander gestellt zu werden; ihr innerer Zusammenhang ergibt sich von selbst.

Der politische, wie auch der pädagogische Künstler, meinte Schiller, bearbeite, im Gegensatz gegen den mechanischen und bildenden Künstler, einen selbstthätigen, widerstrebenden Stoff, die menschliche Freiheit, er mache den Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe; [1] und die individuelle Freiheit und das allgemeine Gesetz in das rechte Verhältniß zu bringen, darin liege die große Schwierigkeit. Er nennt daher eine gute Staatsverfassung, „in der alle unsere Kräfte zum Treiben gebracht werden sollen," die schwerste aber auch die wichtigste aller Künste, und den Bau einer wahren politischen Freiheit das vollkommenste aller Kunstwerke.

Auf eine höchst originelle Weise stellt er (1789) die Freiheit mit der Kultur in Gegensatz. In ihrer höchsten Fülle zwar seien beide unzertrennlich mit einander vereinigt, aber in ihrem Werden seien sie schwer zu verbinden. Ruhe sei die Bedingung der Kultur, aber nichts sei der Freiheit gefährlicher, als Ruhe. Alle verfeinerten Nationen des Alterthums hätten die Blüthe ihrer Kultur mit ihrer Freiheit erkauft, weil sie ihre Ruhe von der Unterdrückung erhielten. [2]

Wie er die erste Herrschaft vom Glück und einer schlagfertigen Miliz ableitete, [3] so meinte er (1794), daß seither die Frage der Politik nur durch das blinde Recht des Stärkern beantwortet sei, bis sie in seinen Tagen, „wie es scheine, vor dem Richterstuhle der reinen Vernunft anhängig gemacht worden wäre." [4] Daß er übrigens in die französische Revolution, die aus einem Werke der Weisheit schnell in eine

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1052. 1. und S. 1190. (Oktavausgabe B. 10, S. 521 u. B. 12, S. 13).

[2] Ebendaselbst S. 1060. 2. in der Anmerkung (Oktavausg. B. 11, S. 13). Siehe auch Theil 2, S. 169 f.

[3] Siehe Th. 2, S. 159.

[4] Schiller's Werke in E. B. S. 1188. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 5 f).

Wirkung „der blinden Begierde" umgeschlagen sei, kein Vertrauen setzte, braucht nicht wiederholt zu werden.

In der Geschichte des dreißigjährigen Kriegs kommt in Bezug auf den des schwedischen Thrones entsetzten Sigismund folgende Stelle vor: [1] „Aber wenn die Verbindlichkeit zwischen König und Volk gegenseitig ist, wenn sich Staaten nicht wie eine todte Waare von einer Hand zur andern forterben, so muß es einer ganz einstimmig handelnden Nation erlaubt sein, einem eidbrüchigen Beherrscher ihre Pflicht aufzukündigen, und seinen Platz durch einen würdigern zu besetzen."

Wie heilig er die gesetzliche und freilich ideal gehaltene Freiheit zeitlebens hielt, ersieht man auch aus seinen Worten des Glaubens, wo er sie neben Tugend und Gottheit als Glaubensartikel aufführt.

Von aller Stabilität war er ein so entschiedener Feind, daß er sogar den Zweck des Staates in den Fortschritt setzte. „Ueberhaupt," spricht er, [2] „können wir bei Beurtheilung politischer Anstalten als eine Regel festsetzen, daß sie nur gut und lobenswürdig sind, in so fern sie alle Kräfte, die im Menschen liegen, zur Ausbildung bringen, in so fern sie Fortschreitung der Kultur befördern oder wenigstens nicht hemmen. Dieses gilt von Religions- wie von politischen Gesetzen."

Wie Schiller den Unterschied des Realisten und Idealisten im Aesthetischen und Sittlichen aufzeigte, [3] so verfolgte er ihn auch im Politischen. Der Realist, sagt er sehr treffend, [4] bezwecke in seinen politischen Tendenzen den Wohlstand, gesetzt daß es auch von der moralischen Selbstständigkeit des Volkes etwas kosten sollte; der Idealist mache selbst auf Gefahr des Wohlstandes die Freiheit zu seinem Augenmerk. Unabhängigkeit des Zustandes sei jenem, Unabhängigkeit von dem Zustande sei diesem das höchste Ziel."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 930. 2. o. (Oktavausg. B. 9, S. 140).
[2] Ebendas. S. 1051. 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 517).
[3] Siehe Theil 3, S. 71.
[4] Schiller's Werke in E. B. S. 1258. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 323).

Daß seine Denkart alle gewaltsame Maßregeln ausschloß, bezeugt auch folgende in dieser Hinsicht klassische Stelle. Indem er die Verbesserung unseres politischen Zustandes zu den sogenannten unvollkommenen Pflichten rechnet, fährt er fort: [1] „Wie viele gibt es nicht, die selbst vor einem Verbrechen nicht erschrecken, wenn ein löblicher Zweck dadurch zu erreichen steht, die ein Ideal politischer Glückseligkeit durch alle Gräuel der Anarchie verfolgen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elende preis zu geben, um das Glück der nachfolgenden dadurch zu befestigen!" — Nachdem er in seiner Geschichte des dreißigjährigen Kriegs den Wallenstein mit Theilnahme gezeichnet hat, tritt der sonst keineswegs habsburgisch Gesinnte, sich von seinem Helden abwendend, sogleich auf die Seite Oestreich's, sobald er seinen Abfall erzählen muß.

Den ungestümen Umbildungstrieb enthusiastischer Gemüther suchte er nach Innen zu kehren und zu läutern, und nannte es ein Kennzeichen guter und schöner, aber jederzeit schwacher Seelen, immer ungeduldig auf Existenz ihrer sittlichen Ideale zu dringen. Er unterschied: Daß das Vorhandene schön und gut sei, können wir fordern, daß das Schöne und Gute vorhanden sei, bloß wünschen. [2] Dort nämlich geht man von realen Verhältnissen, hier von Vernunftideen aus.

Die Bande, welche den Unterthan an seinen rechtmäßigen Beherrscher knüpfen, nannte er heilsam und ehrwürdig. [3] Das verlangte er vom Staatsoberhaupte, daß er sich nicht auf die Seite einer Partei schlage. [4] Vom Gesetzgeber fordert er, daß er nicht allein strafe, sondern auch die Quelle des Uebels verstopfe und den Menschen bessere; [5] doch soll er moralische Tugend nicht, wie die Alten, durch gesetzliche Strafen erzwingen wollen. „Denn das edelste Vorrecht der

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1229. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 193). Die obigen Worte sind in Schiller's Werken gesperrt gedruckt!

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1264. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 350 f.)

[3] Ebendas. S. 1061. 2 u. 1088. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 17 u. B. 11, S. 138).

[4] Ebendas. 1108. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 225).

[5] Schiller's Werke in E. B. 1053. 1. (Oktavausg. B. 10, S. 526).

Natur ist, sich selbst zu bestimmen und das Gute um des Guten willen zu thun." [1] Die Todesstrafe scheint er verworfen zu haben. „Einen Menschen aus den Lebendigen vertilgen, weil er etwas Böses begangen hat, heißt eben so viel, als einen Baum umhauen, weil Eine seiner Früchte faul ist." Von der Verbannung urtheilte er, diese Strafe sei schrecklich in glücklichen Ländern, es gebe Staaten, aus denen es kein Unglück sei, verwiesen zu werden. [2]

Zu Napoleon konnte er nie Neigung und Vertrauen fassen; der Hauch der Tyrannei war seiner freien Seele durchaus zuwider. [3] Doch äußert er sich gelegentlich, daß den Despotismus in keinem Zeitalter die Inkonsequenz verlasse, welche die Freiheit begünstige [4] und daß oft der Feind der heiligsten Freiheit von der Vorsehung der Freiheit zu Hülfe geschickt werde. [5]

So sah Schiller auf die Gestaltung des socialen Lebens nicht mit dem gleichgültigen Unglauben Goethe's hin, welcher sagte: „Man muß nur immer mit sich selbst eins zu werden suchen; übrigens mag alles gehen, wie es kann"; oder: „Wir sollten nichts thun, als ein leidliches Werk nach dem andern produciren; alles andere ist vom Uebel." Er nahm am Gange der gesellschaftlichen Kultur nicht nur einen innigen Antheil, sondern jedes Gedicht war in dem Sinn geschrieben, ein Beitrag zu sein, daß „der Tag dem Edlen endlich komme." Durch folgende Worte schildert er gewiß auch seine eigene Freiheitsliebe: [6] „Es ist ein charakteristischer Zug der vernünftigen Freiheitsliebe, daß sie Geist und Herz weiter macht und im Denken wie im Handeln ihre Sphäre ausbreitet. Gegründet auf ein lebhaftes Gefühl der menschlichen Würde, kann sie Rechte, die sie an sich selbst respektirt, an andern nicht gleichgültig zu Boden treten sehen."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1056 (Oktavausg. B. 10, S. 539 f).
[2] Ebendas. S. 1055. 2. u. (Oktavausg. B. 10, S. 537).
[3] Frau von Wolzogen a. a. O. Th. 2, S. 196.
[4] Schiller's Werke in E. B. S. 1108. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 225).
[5] Ebendas. S. 1061 2. (Oktavausg. B. 11, S. 17).
[6] Ebendas. S. 1100. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 192).

Wie sehr die Vaterlandsliebe zur Zeit, wo Schiller auftrat, daniederlag, beweis't, daß ein solcher Mann sie der elterlichen und ehelichen Liebe und der Freundschaft gegenüber „eine künstliche Pflicht“ nennen konnte.[1] Seine immer auf die ganze Gattung und das rein Menschliche gehende Denkweise schloß besondere nationale Absichten, eben so wie die moralischen, von seiner Poesie aus. Die Dichtung, behauptete er,[2] solle das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen fließe, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, sei zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich mache, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führe bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis sei das Total der menschlichen Natur, und bloß, in so fern sie auf den Charakter einfließe, könne sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben.

Weder Schiller noch Goethe wollte Nationaldichter sein. Jenem hat man es verziehen, weil er über, diesem hat man es verargt, weil er unter der Idee der Nation zu stehen schien. Schiller, dem die Entwickelung der ganzen Menschheit an der Seele lag, mußte doch wohl auch ein Herz für sein Volk haben; Goethe machte sich immer nur mit einzelnen Menschen und Verhältnissen zu thun, und das Wohl des Ganzen lag nicht im Umkreis seiner lebendigen Interessen. Dessen ungeachtet ist Schiller ein Nationaldichter, und zwar um so mehr, je weniger er es zu sein suchte — er ist es von selbst durch Denkweise und Gesinnung. „Der Charakter der Schiller'schen Muse,“ sagt Ancillon,[3] „wird, so lange die Deutschen ihrem eigenen Charakter treu bleiben, Schillern vor allen zum Nationaldichter machen. Sein Genius

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1051. 2. o. (Oktavausg. B. 10, S. 519).
[2] Ebendas. S. 1168. 2 u. (Oktavausg. B. 11, S. 505).
[3] Zur Vermittelung der Extreme Th. 2, S. 163.

ist der idealisirte Abdruck der Gesammtheit; die Deutschen finden sich in demselben in verklärter Gestalt und gesteigerter Potenz. Denn der Deutsche liebt vor allem die Kraft des Gedankens, das Allgemeine der Begriffe und Vorstellungen, die Reinheit der Gesinnung, das Großartige der Gefühle, die Energie der Seelenvermögen, das ethische Gepräge."

Wie sich aber später Schiller's Poesie von ihrer kosmopolitischen Höhe mehr dem Besondern zuneigte, umfaßte sie auch die Vaterlandsliebe, und es finden sich namentlich in der Johanna von Orleans und im Wilhelm Tell viele herrliche patriotische Sympathien. Ich erinnere nur an die Worte der Jungfrau:

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland?"

und an die ermahnende Rede des Attinghausen:

„Die angebornen Bande knüpfe fest;
An's Vaterland, an's theure, schließ' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen."

Man muß bekennen, daß beide Stücke ganz im Geist der schönsten Vaterlandsliebe gedichtet sind.

Da nach Aristoteles die Pädagogik ein Theil der Politik ist, so möge schließlich auch noch hiervon die Rede sein. Die Erweckung der freien Selbstständigkeit des Geistes schien Schillern in der Erziehung die Hauptsache. „Das gewöhnliche Ziel der frühesten Bildung," sagt er,[1] „ist Unterjochung des Geistes, und von allen Erziehungskunststücken gelingt dieß fast immer am besten." Deßwegen wollte er wissenschaftliche Materien beim Jugendunterricht in strenger Form behandelt wissen; der Verstand solle nicht in seiner Zusammenstimmung mit der Einbildungskraft, sondern für sich geübt werden. Denn die bloße Uebung des Verstandes sei ein Hauptmoment beim Jugendunterricht, und an dem Denken liege in den meisten Fällen mehr, als an dem Gedachten. Wenn man haben wolle, daß ein Geschäft gut besorgt werde, möge man

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 770. 1 (Oktavausg. B. 10, S. 345).

sich ja hüten, es als ein Spiel anzukündigen. Vielmehr müsse der Geist schon durch die Form der Behandlung in Spannung gesetzt und mit einer gewissen Gewalt von der Passivität zur Thätigkeit fortgestoßen werden. Aber die auf rationellem Wege gewonnenen Kenntnisse sollen, wenn deren Stoff es erlaubt, von dem Schüler in einer lebendigen, geschmackvollen Darstellung wieder mitgetheilt werden. Denn man muß einer Wahrheit schon in hohem Grade mächtig sein, um ohne Gefahr die Form verlassen zu können, in der sie gefunden wurde; man muß einen großen Verstand besitzen, um selbst in den freien Spielen der Imagination sein Objekt nicht zu verlieren. Wer im Stande ist, seine Kenntnisse in einer schönen Form mitzutheilen, der beweis't auch, daß er sie in seine Natur aufgenommen und in seinen Handlungen darzustellen fähig ist. Es gibt für die Resultate des Denkens keinen andern Weg zu dem Willen und in das Leben, als die selbstthätige Bildungskraft. Nichts, als was in uns selbst schon lebendige That ist, kann es außer uns werden, und es ist mit Schöpfungen des Geistes, wie mit organischen Bildungen: nur aus der Blüthe geht die Frucht hervor. [1]

Hierdurch ist die Unzulänglichkeit sowohl der bloßen theoretischen als der bloßen ästhetischen Jugendbildung trefflich angedeutet. Deßwegen schreibt er an Fischenich über einen gewissen Herrn Pfeifer folgende merkwürdige Worte, die man von einem Dichter und Professor der Aesthetik nicht erwarten sollte: „Ihren Herrn Pfeifer sehe ich zuweilen und finde ihn so decidirt für's Aesthetische gestimmt, daß ich von seiner wissenschaftlichen Bildung nicht sehr große Erwartungen habe.“ [2] So wenig als die Geistesselbstständigkeit will Schiller die Gefühle, die Quelle der edlen Menschlichkeit, durch Erziehung unterdrückt wissen. [3] Vom Religionsunterricht sagte er, man solle denselben dem Kinde nicht eher ertheilen, als sich das Bedürfniß dazu innerlich kund gebe. [4]

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1225. 1. f. (Oktavausg. B. 12, S. 173).
[2] Hennes' Andenken an Fischenich (Cotta 1841) S. 36.
[3] Schiller's Werke in E. B. 1201. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 64).
[4] Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 213. Vergl. Theil 4, S. 324.

Bei der Erziehung der Prinzen, äußerte er, werde gemeinhin darin gefehlt, daß man an ihnen zu viel erziehe und ihnen alles zu leicht mache. [1]

Man sieht hieraus, daß Schiller's pädagogisch-politische Ueberzeugungen unter einander gut zusammen hingen und gleichsam nur eine Erweiterung seiner sittlichen waren, so daß sie mit ihnen im vollkommenen Einklang standen. Nur seine Unterscheidung des Naturstaates und des Vernunftstaates wird man, wie schon bemerkt, nicht gelten lassen, und in der dienenden Stellung, welche er der Kunst und Poesie gibt, drückt sich mehr das Bestreben aus, sich mit seiner Zeit abzufinden, als daß diese Ansicht wenigstens später seine eigene Meinung erschöpfte. Auch ohne daß er es allenthalben in Worte faßte und weiter ausführte, lag ein gutes System politischer und universalhistorischer Weltanschauung in ihm.

Religiöses und Christliches.

Dasselbe läßt sich auch von Schiller's religiöser Weltbetrachtung sagen. Nur sind die religiösen Ansichten zusammengesetzter und verwickelter, weil sie nicht allein in Verhältniß zu dem sittlichen und ästhetischen Lebenselemente stehen, sondern auch in einer streitigen Beziehung zur theoretischen Erkenntniß und mit der gesetzgebenden Ueberlieferung und dem eingeführten Kultus in mannigfachen Konflikt kommen. Da ist es nun für einen Mann, welcher, wie Schiller, den unabweisbaren Drang hat, die verschiedenen Geisteskräfte, jede in ihrem vollen Rechte, zu einer Totalität der Menschheit in sich heranzubilden, schwer, mit sich selbst ins Reine zu kommen. Denn gewöhnlich wird der innere Friede nur durch die Tyrannei Einer Seelenkraft über alle übrige erzwungen und das Ganze geht an den Theil verloren.

Wir haben Schiller's religiösen Bildungsgang bis gegen die Zeit verfolgt, wo er zum zweitenmal Dichter wurde.

[1] Frau von Wolzogen Th. 2, S. 204.

In dem erquickenden Lichte der wärmsten Religiosität sahen wir ihn glücklich heranwachsen. Aber schnell rissen und stießen schon den angehenden Jüngling ein harter Schulzwang, ein unerbaulicher Religionsunterricht, [1] eine eminente Denkkraft, der Stolz einer stoischen Seele und frühe Bekanntschaft mit dem Zweifel des Jahrhunderts für immer aus dem paradiesischen Zustand der Unschuld und des unmündigen Autoritätsglaubens und übergaben ihn für lange dem wirbelnden Strome der modernen Kultur. Von der Zeit an wirkte alles darauf hin, daß der Mensch der Centralpunkt aller seiner Interessen wurde, zuerst vorübergehend durch sein Fachstudium von dessen körperlicher Seite, dann bleibend von dessen geistiger Seite durch Geschichte, Philosophie und Dichtkunst. Zugleich waren von da an nicht mehr unmittelbar Religiosität, sondern die sittlich-heroischen und rein menschlichen Kräfte seine bewegenden Lebensmotive. Indem auch nach der Flucht von Stuttgart viele Jahre hindurch der Druck der Welt schwer auf ihm lastete, suchte er allein da Hülfe, woher ihm auch alle Erquickung des Genius zufloß. Er stand allein auf sich selbst. Nachdem er die Polemik gegen den Staat mit dem Don Karlos durchlaufen hatte, wandte er seine Angriffe gegen mißfällige Lehren und Einrichtungen der Kirche, gegen die Vergeltungstheorie, [2] gegen die Ehegesetze, [3] gegen den kahlen protestantischen Monotheismus, [4] gegen die Bekehrungssucht der katholischen Konfession. [5] In der historisch-philosophischen Periode, wo es seine Richtung mit sich brachte, der Einsicht der Vernunft auch in diesen religiösen Dingen ihr volles Recht zu verschaffen, verständigte er sich zuerst über die geschichtliche Erscheinung und

[1] „Es scheint mir, als sei er mit harten Dogmen im frühesten Jugendunterricht gequält worden“ Frau von Wolzogen bei Schwab: „Ueber den Kultus des Genius“ S. 86. „Der Superintendent Zilling in Ludwigsburg, der Religionslehrer seiner Knabenjahre, ist noch jetzt im Munde des Volkes als ein „lutherischer Pfaffe“ verschrien.“ Ebendas. S. 122.

[2] in der Resignation, siehe Th. 1, S. 284.

[3] in der Freigeisterei der Leidenschaft, s. Th. 1, S. 282 f.

[4] in den Göttern Griechenland's, s. Th. 2, S. 84 ff.

[5] im Geisterseher, s. Th. 2, S. 19 ff.

Bedeutung des Christenthums, und fand dann, wie für seine sittlichen und ästhetischen Ansichten, so für seine religiösen Bedürfnisse einen festen Halt in der Kant'schen Philosophie, welche er durch sein Denken, Dichten und Leben erweiterte, ohne ihre Grundbestimmungen je zu verlassen. Und in der That möchte es eben so thöricht sein, diese Fundamentalbegriffe z. B. die Unterscheidung zwischen Natur und Idee, zwischen rein vernünftiger und erfahrungsmäßiger Erkenntniß, die analytisch-anthropologische Methode und anderes aufzugeben, als bei Kant's Lehre, die eine unendliche Entwickelungsfähigkeit in sich trägt, stehen zu bleiben. Wenn der Rausch der jetzigen Systeme vorüber ist, wird man wieder an die besonnene Forschung Kant's anknüpfen, welche die meisten jetzt nur noch durch die Urtheile derer kennen, die sie überschritten oder widerlegt zu haben vorgeben. „Seit Schiller in Kant's Philosophie lebte,“ sagt Frau von Wolzogen, „und vom kritischen Scharfsinne zu den feststehenden Ideen überging, stand Gott, Freiheit und Unsterblichkeit in seiner Seele unwandelbar.“[1] Wem dieses Zeugniß nicht genügt, kann sich noch durch viele andere Thatsachen belehren, daß er durch die Kant'sche Philosophie seine Religion nicht einbüßte, sondern, wenn er sie verloren hatte, wieder gewann, und sie auf jeden Fall fest begründete.

So war Schiller bei seinem Eingang in die dritte Periode auch im Religiösen hinlänglich weltgeschichtlich und philosophisch verständigt, so daß sein religiöses Leben sich bald frei regen und offenbaren, und in seinem Geistesorganismus die Stelle einnehmen konnte, die ihm hier gebührte.

Als er sich mit der Menschenwelt versöhnt, die Uebermacht der Spekulation überwältigt, ein schönes Gleichgewicht der sittlichen und ästhetischen Kräfte gewonnen hatte und sich wieder dichtend dem Idealen zuwandte — da, muß man schon voraussetzen, wird auch sein religiöses Leben im freien Bunde mit allem übrigen am herrlichsten erblüht sein. Und so finden wir es, wenn sich anders im Werke der Schöpfer malt. Denn der Standpunkt, auf welchem Schiller's Hauptwerke dieser Zeit, die Dramen, und auch die wichtigsten

[1] Frau von Wolzogen bei G. Schwab a. a. O. S. 86.

kleinern Gedichte aufgefaßt und ausgeführt sind, ist vorzugsweise religiös. Vom Wallenstein an bis zum Wilhelm Tell strömt eine religiöse Ader, und wenn sie in diesem letzten Drama nicht mehr sichtbar ist, so sagen uns gerade hier ergänzende Zeugnisse, daß sie auch in Schiller's letzter Lebenszeit reichlich floß, und sie zeigt sich wieder im Demetrius. An der Hand der Poesie kehrte der vollendete Zögling des Jahrhunderts für immer zu dem Gottesfrieden seiner Kinderjahre zurück.

Als sich Schiller's geläuterte Seele ganz dem Innern und im Reiche des Geistes dem Idealen zuwandte, konnte sie nur beim Religiösen still stehen. Die Menschenwelt für sich genügte ihm nicht mehr, und wie er einst in frommer Unschuld vom Göttlichen ausgegangen war, so erhob er sich jetzt wieder zum Göttlichen. Er stellte, in seinen vier ersten Dramen der letzten Periode, wie ich bewiesen habe, bald als überirdisches Schicksal, bald in den Empfindungen einer gottergebenen Seele, bald in dem Walten der göttlichen Allmacht immer eine höhere Ordnung der Dinge dar.

Daß das Schicksal von Schiller, wie von den Alten, als überirdische Macht, also mit religiösem Sinne, behandelt ist, ist nach dem Vorgetragenen [1] über allen Zweifel erhaben. Es ist „der Fremdling aus der andern Welt, vor dem sich jede Erdengröße beugt.“

Da scheint mir nun die Meinung unrichtig, Schiller's Schicksalsidee sei nur „eine Frucht seiner Studien des griechischen Heidenthums“ gewesen, und die spätern Dramen seien keine Fundgrube seiner religiösen Ansichten, weil aus ihnen nicht er, sondern sein Kunstobjekt rede. [2] Denn wie könnte irgend ein Dichter, namentlich aber Schiller, der immer mit der innigsten Empfindung arbeitete, ein ächtes Kunstdrama schaffen, in dem sich nicht seine Weltanschauung abdrückte? Und ist nicht die Braut von Messina dem Inhalt nach so subjektiv, als irgend eine Tragödie der ersten Periode? Der Gehalt konnte in dem letzten Zeitraum um so freier und vielgestaltiger Schiller's Werke durchdringen, weil sein Hauptaugenmerk auf die Form gerichtet und seine

[1] Siehe Theil 4, S. 332 f. und sonst.

[2] Schwab's Kultus des Genius S. 146 und S. 145.

Dichtung nicht mehr in bestimmten Tendenzen befangen war. Die Schicksalsidee aber nahm Schiller an und hielt sie bis zum Wilhelm Tell fest, weil er an ihr ein eigenes mitgebrachtes Bedürfniß der Seele enthüllen konnte. Man kann höchstens sagen, daß er sich durch sie auf seinem religiösen Standpunkt befestigte. Ohne innern Anklang würde er das antike Fatum nie ergriffen, geschweige denn so wahr und tief dargestellt haben. Es war ihm ein Mittel, seine Ahnungen des Uebersinnlichen auszusprechen. In demselben Streben, seine Tragödien durch das Ewige zu weihen, gebrauchte er auch, ohne das Schicksal ganz fahren zu lassen, den Katholicismus der mittlern und der neuern Zeit in der Jungfrau von Orleans und in der Maria Stuart. Wohl war es ihm hierbei, wie ich nachwies, zunächst darum zu thun, seinen Dramen die reine ideale Kunstform zu geben. Aber das Künstlerische wurzelte bei Schiller immer im ganzen Menschen, das Ideale war ihm sittlicher Natur und floß aus den innersten Kräften des Gemüths. Er konnte den Dramen, von welchen ich spreche, nur deßwegen einen wahren religiösen Charakter leihen, weil sein Inneres selbst ein religiöses Gepräge gewonnen hatte. Das Göttliche und Ewige, welches uns aus ihnen entgegen tritt, liegt wahrlich nicht allein in der gelungenen Kunstform, sondern in dem Geist, der sich hier verkörpert hat. In Wallenstein ist eine im Dunkeln wirkende gleichsam persönliche Macht des Schicksals, die allein Recht behält; in der Maria Stuart die fromme Unterwerfung eines gottergebenen Charakters, entsündigt durch die heiligen Gebräuche der Kirche; in der Jungfrau von Orleans das sichtbare Walten der göttlichen Allmacht, deren Willen die Prophetin in Demuth zu dem ihrigen macht; in der Braut von Messina endlich eine Transfiguration des Sinnlichen in das Ueberirdische, wie sie nur der erhabensten Poesie möglich ist. Und in all dem sollte keine Religion sein? — „Aber es ist dem Dichter nicht Ernst mit dem, was er darstellt." Die Hülfsmittel sind ihm allerdings von keinem weitern Belang, aber mit der Sache, mit dem Göttlichen, Ewigen, ist es ihm ein heiliger Ernst, und er selbst war in der Richtung, die er dichtend so lange festhielt. Das

Ueberirdische krönte seine Weltbetrachtung. Welcher religiöse Geist diese Dramen durchdringt, wird man erst recht inne, wenn man sie mit den Tragödien der ersten Periode vergleicht, in denen nur das Natürliche und Menschliche wirkt. Man ist nicht nur bei andern Formen, sondern auch bei einer andern Seele. Das gilt auch von den kleinern Gedichten. In vielen legt uns der Dichter seine Glaubenswelt eigens didaktisch dar, andere predigen uns: „Nur die Götter bleiben stät", in andern erhebt er die ewige Hoffnung und das Vertrauen der Seele ohne Pfand über Erfahrung und Vernunftschlüsse, in andern endlich malt sich die ungestillte Sehnsucht nach dem Jenseits. Schiller's Idealität umfaßte das Religiöse als ihren innersten Kern, aus dem sie hervorbrach, und seine Dichtung hat diese himmlische Weihe, auch wo sie vom Endlichen spricht. Sie behandelt die irdische Welt nur als ein Symbol der überirdischen. Goethe hat diesen wesentlichen Charakterzug richtig durch die Verse ausgesprochen:

„Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen."

Eine so ideale Natur mußte, wenn sie zugleich so durch sittliche Kräfte und Gefühle bewegt war, zum Ueberirdischen emporgehoben werden.

Aus diesem Drang in's Ewige erklärt sich auch eine schon häufig von mir hervorgehobene Thatsache. Die Kurzsichtigkeit, Hinfälligkeit, Nichtigkeit des menschlichen Wesens ist im letzten Zeitraum überall markirt vorgetragen, und in Schiller's Dramen dieser Periode ist viel Niederschlagendes und die sittlich erhabene Großheit nicht, wie in seinen Jugendstücken. Bei dem rüstigsten, tapfersten Geiste konnte dieß nicht aus Mangel an Muth und Vertrauen kommen. Sondern er mußte nothwendig der Erde so viel entziehen, als er dem Himmel einräumte. Im Angesicht des Göttlichen fiel ihm das Irdische zusammen, und das Ewige konnte nur triumphiren, wenn das Endliche als unterliegend dargestellt wurde. Gebricht es daher dieser Dichtung bisweilen an der sittlichen

Erhabenheit, so tritt das religiös Erhabene an deren Stelle. Schiller ging jetzt praktisch über seine Theorie hinaus.[1]

Indem ich nun seine gereiften religiösen Ansichten im Besondern darstelle, handle ich füglich zuerst von dem kritisch-historischen und theoretischen Theil, durch den sich die Einsicht der Vernunft ihr Recht verschaffte. Derselbe greift vielfach in Schiller's Verständigungszeit ein, und liegt zum Theil noch vor der Schwelle der dritten Periode, welche ich eben im Allgemeinen charakterisirt habe.

Wenn ich nun an das Politische anknüpfen darf, so bemerke ich zuerst, daß Schiller, wie in diesem, so auch im Religiösen ein Fortschreiten und freie Entwickelung forderte. „Religions- wie politische Gesetze," behauptet er,[2] „sind gleichmäßig verwerflich, wenn sie eine Kraft des menschlichen Geistes fesseln, wenn sie ihm in irgend etwas einen Stillstand auferlegen. Ein Gesetz z. B., wodurch eine Nation verbunden würde, bei dem Glaubensschema beständig zu beharren, das ihr in einer gewissen Periode als das vortrefflichste erschienen, ein solches Gesetz wäre ein Attentat gegen die Menschheit, und keine noch so scheinbare Absicht würde es rechtfertigen können. Es wäre unmittelbar gegen das höchste Gut, gegen den höchsten Zweck der Gesellschaft gerichtet." Er verlangte Freiheit nicht allein in der ganzen Welt, sondern auch in jeder Sphäre des Geistes, und die höchsten Interessen waren ihm eben so gut an den nothwendigen Entwickelungsgang der Menschheit geknüpft, wie alle andere. Deßwegen beurtheilt er weltliche und geistliche Unterdrückung nach Einem Maßstab. „Das gemeinschaftliche Ziel des Despotismus und der Priesterherrschaft," meint er (1787), „sei Einförmigkeit, und die Geistlichkeit sei von jeher eine Stütze der Tyrannei gewesen. Der bürgerliche Druck mache die Religion nothwendiger und theurer; blinde Ergebung in Tyrannengewalt bereite die Gemüther zu einem blinden, bequemen Glauben und mit Wucher erstatte dem Despotismus die Hierarchie seine Dienste wieder."

[1] Siehe Theil 2, S. 334 f.

[2] Schiller's Werke in E. B. Seite 1051. 1. u. (Oktavausgabe B. 10, Seite 517).

Er war der Geistlichkeit auch als der Bewahrerin des Positiven nicht hold, dessen volle Autorität, besonders auch seit er Kant's Anhänger geworden war, er von seiner Denkweise ausschloß. Doch kam er später, wie man aus seiner Dichtung sieht, auch von dieser leidenschaftlichen Beurtheilung zurück. Der Erzbischof in der Johanna ist ein in jedem Betracht würdiger Geistlicher und der Pfarrer Rösselmann im Tell sogar ein Vertheidiger der Volksfreiheit.[1] Aber die sittlichen und religiösen Wahrheiten entsprangen ihm fortwährend innerlich aus der Vernunft und dem Gefühl, und gründeten sich nicht äußerlich auf geschichtliche Begebenheiten und positive Satzungen:

„Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur gibt davon Kunde."

Das war seine Grundtendenz, daß er alles Höchste im Innern suchte und daß ihn nur das Geistige zum Ewigen emportrug. Wie er den geschichtlichen Ursprung des Rechts und Sittengesetzes verwarf, bezeugt folgende klassische Stelle:[2] „Selbst das Heilige im Menschen, das Moralgesetz, kann bei seiner ersten Erscheinung in der Sinnlichkeit der Verfälschung nicht entgehen. Da es bloß verbietend und gegen das Interesse seiner sinnlichen Selbstliebe spricht, so muß es ihm so lange als etwas Auswärtiges erscheinen, als er noch nicht dahin gelangt ist, jene Selbstliebe als das Auswärtige und die Stimme der Vernunft als sein wahres Selbst anzusehen. Er empfindet also bloß die Fesseln, welche die letztere ihm anlegt, nicht die unendliche Befreiung, die sie ihm verschafft. Ohne die Würde des Gesetzgebers in sich zu ahnen, empfindet er bloß den Zwang und das ohnmächtige Widerstreben des Unterthans.[3] Weil der sinnliche Trieb dem moralischen in seiner Erfahrung vorhergeht, so gibt

[1] Ich berichtige hiedurch zugleich, was ich Th. 1, S. 9 sagte.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1215. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 126).

[3] Herr Binder a. a. O. S. 201. sagt: „Die Moral hat nur Anklage und Vorwürfe in Bereitschaft" — für den sittlich unkultivirten Menschen, würde Schiller hinzusetzen; und Binder hat daher Unrecht, denselben Satz Schillern selbst zuzuschreiben (S. 177).

er dem Gesetz der Nothwendigkeit einen Anfang in der Zeit, einen positiven Ursprung, und durch den unglückseligsten aller Irrthümer macht er das Unveränderliche und Ewige in Sich zu einem Accidens des Vergänglichen. Er überredet sich, die Begriffe von Recht und Unrecht als Statuten anzusehen, die durch einen Willen eingeführt wurden, nicht die an sich selbst und in alle Ewigkeit gültig sind. Wie er in Erklärung einzelner Naturphänomene über die Natur hinausschreitet, und außerhalb derselben sucht, was nur in ihrer innern Gesetzmäßigkeit kann gefunden werden, eben so schreitet er in Erklärung des Sittlichen über die Vernunft hinaus, und verscherzt seine Menschheit, indem er auf diesem Weg eine Gottheit sucht. Kein Wunder, wenn eine Religion, die mit Wegwerfung seiner Menschheit erkauft wurde, sich einer solchen Abstammung würdig zeigt, wenn er Gesetze, die nicht von Ewigkeit her banden, auch nicht für unbedingt und in alle Ewigkeit bindend hält." Es braucht kaum beigefügt zu werden, daß Schiller darnach auch die religiösen Wahrheiten nicht auf positivem Wege entstanden dachte: „Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor." Da aber diese Verwechselung des nothwendig in der Vernunft Gegebenen mit dem geschichtlich Geschehenen in dem Leben der Völker so allgemein ist, so verdiente sie als ein natürliches Entwickelungsmoment unbefangener beurtheilt zu werden, als es Schiller gethan hat.

Aus dem Gesagten erhellt, daß er ein unmittelbares Eingreifen der Gottheit nicht annahm. Wunder läugnet er geradezu. Der wahre Gott, sagt er,[1] habe den Hebräern zu gefallen, als sie aus Aegypten zogen, die Gesetze der Natur nicht umstürzen können. Die Entstehung und Ausbildung aller menschlichen Vorstellungen, also auch der religiösen, erklärte er sich nach nothwendigen Naturgesetzen. So z. B. leitet er den Monotheismus ab. Die Idee von einem allgemeinen Zusammenhange habe, vermuthlich zuerst in dem Kopfe eines Priesters, unausbleiblich zum Begriffe eines einzigen höchsten Verstandes führen müssen.[2]

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1045. 2. u. (Oktavausg. B. 10, 491).
[2] Ebendas. S. 1042. 2. (Oktavausg. B. 10, 478).

In demselben Sinne urtheilte er folgerecht von der Entstehung des Christenthums (1789):[1] „Die christliche Religion hat an der gegenwärtigen Gestalt der Welt einen so vielfältigen Antheil, daß ihre Erscheinung das wichtigste Faktum für die Weltgeschichte wird: aber weder in der Zeit, wo sie sich zeigte, noch in dem Volke, bei dem sie aufkam, liegt (aus Mangel der Quellen) ein befriedigender Erklärungsgrund ihrer Erscheinung.“ Die erste Erscheinung des Christenthums steht ihm isolirt, weil uns hinlängliche Nachrichten fehlen. Wie in ihrem Ursprung noch nicht erklärt, so sei unsere Religion durch die untreuen Hände, durch welche sie uns überliefert worden — er meint nach dem Zusammenhange die Einflüsse des Katholicismus im Mittelalter[2] — sehr entstellt, aber in der neuern Zeit veredelt worden.

Dagegen scheinen ihm später selbst unsere Religionsurkunden von Entstellung nicht frei zu sein. Am 12. April 1797 schreibt Goethe an den Freund: „Ich bin, indem ich den patriarchalischen Ueberresten nachspürte, in das alte Testament gerathen, und habe mich auf's neue nicht genug über die Konfusion und Widersprüche der fünf Bücher Mosis verwundern können, die denn freilich, wie bekannt, aus hunderterlei schriftlichen und mündlichen Traditionen zusammengesetzt sein mögen. Ueber den Zug der Kinder Israel in der Wüste habe ich einige artige Bemerkungen gemacht und es ist der verwegene Gedanke in mir aufgestanden: ob nicht die große Zeit, welche sie darin zugebracht haben sollen, erst eine spätere Erfindung sei? Ich will gelegentlich in einem kleinen Aufsatze mittheilen, was mich auf diesen Gedanken gebracht hat.“ Hierauf antwortet Schiller: „Ihre Entdeckungen in den fünf Büchern Mosis belustigen mich sehr. Schreiben Sie ja Ihre Gedanken auf, Sie möchten des Wegs so bald nicht wieder kommen. So viel ich mich erinnere, haben Sie schon vor etlichen und zwanzig Jahren mit dem

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1033. 2. u. (Oktavausg. B. 10, S. 436).

[2] Ebendaselbst S. 1032. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 427). Schwab (Kultus des Genius S. 125) bezieht diese Stelle unrichtig auf eine verfälschte Ueberlieferung durch das alte und neue Testament.

neuen Testament Krieg gehabt. Ich muß gestehen, daß ich in allem, was historisch ist, den Unglauben zu jenen Urkunden gleich so entschieden mitbringe, daß mir Ihre Zweifel an einem einzelnen Faktum noch sehr raisonnabel vorkommen. Mir ist die Bibel nur wahr, wo sie naiv ist; in allem andern, was mit einem eigentlichen Bewußtsein geschrieben ist, fürchte ich einen Zweck und einen spätern Ursprung."

Es erhellt hieraus, daß Schiller in dieser Beziehung dem rationalistischen Princip zugethan war. Der mythische Standpunkt, welcher nach dem Vorgang de Wette's in den jüngsten Tagen mit so großer Konsequenz und Gelehrsamkeit, wenn auch mit ideen- und herzloser Deutung der Mythen durchgeführt worden ist, war ihm gänzlich unbekannt. Er dachte sich ja auch die Homer'sche Epik nicht durch Sagenbildung entstanden.[1]

Wann sich nun diese Ansicht bei Schiller ausgebildet habe, ist gefragt und dahin beantwortet worden, dieses historische Mißtrauen müsse schon in der Karlsakademie — aus den Wolfenbüttler Fragmenten entstanden sein, weil nachher Schiller die Bibel nicht mehr gelesen oder studirt habe.[2] Diese Annahme aber widerlegt sich schon aus seinen Abhandlungen über die erste Menschengesellschaft und die Sendung Moses. Wie? als er in Jena über die Universalgeschichte Vorlesungen hielt, nachdem er sich der Geschichte eigens gewidmet hatte, mußte er da nicht die Bibel durchstudiren? Und wie wird der gründlichste Forscher es gethan haben? In dieser historischen Periode setzten sich natürlich auch seine historischen Ansichten über das Christenthum fest. Wenn wir nun noch hinzufügen, daß der Professor Paulus in Jena fortwährend sein specieller Freund war, mit dem er häufig zusammen kam, so erklärt sich alles, und ich brauche kaum noch zu sagen, daß er zum Ueberfluß bei einem der größten Kenner der Bibel, Griesbach, sogar Jahre lang im Hause wohnte.

Die Heiligkeit der christlichen Religion lag ihm also in ihrer innern Wahrheit und Güte. Aber er erkannte, wie

[1] Siehe Theil 3, S. 221.

[2] G. Schwab a. a. O. S. 127.

einer, ihre welthistorische Bedeutung. Es ist höchst merkwürdig zu sehen, wie er, auch nach Beseitigung beinahe der ganzen historischen Grundlage in dem Christenthum einen großen, ja einen unendlichen Gehalt anerkannte. Denn es spricht doch offenbar für den Reichthum einer Sache, wenn es möglich ist, in ihr, nach Absonderung dessen, was Vielen als das Wesentliche derselben erscheint, dennoch das Höchste zu sehen.

Zwar daß wir Menschenfreiheit besitzen, während das Alterthum bloß Bürgerfreiheit hatte [1], betrachtete er nicht, wie man gesagt hat, als eine Wirkung des Christenthums, sondern der fortgeschrittenen Kultur. Dagegen findet er mit Recht darin etwas geschichtlich Eigenthümliches, daß das Christenthum im Mittelalter, wie er es bei der Charakteristik des Maltheserordens so beredt ausführt, Demuth mit Heldenmuth verband [2]. Daher die Worte in den Johannitern:

> „Religion des Kreuzes, nur du verknüpftest, in Einem
> Kranze, der Demuth und der Kraft doppelte Palme zugleich!"

„Du verknüpftest!" In dem mittlern Alter, will er sagen, war beides vereinigt; jetzt haben wir wohl noch die Demuth, aber die Kraft ist entwichen. Doch trägt hiervon nur die moderne Kultur die Schuld. „Es ist der christlichen Religion von berühmten Schriftstellern der Vorwurf gemacht worden, daß sie den kriegerischen Muth ihrer Bekenner erstickt und das Feuer der Begeisterung ausgelöscht habe. Dieser Vorwurf — wie glänzend wird er durch das Beispiel der Kreuzheere, durch die glorreichen Thaten des Johanniter- und Tempelordens widerlegt!"

Was ist aber das bleibend Eigenthümliche des Christenthums in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit? Auch das finden wir angegeben. Er bemerkte seiner Schwägerin: „Da der Glanz und die Hoheit des Lebens, die nur in der Freiheit der Menschen erblühen könnten, mit der römischen Republik untergegangen sei, habe nothwendig etwas Neues entstehen müssen; das Christenthum habe die Geistig-

[1] Siehe Theil 2, S. 169.
[2] Siehe Theil 4, S. 75 f.

keit des Daseins erhöht und der Menschheit ein neues Gepräge aufgedrückt, indem es der Seele eine höhere Aussicht eröffnet." Auf diese Geistigkeit kommt der Dichter auch in den vier Weltaltern zurück [1]:

"Verbannt war der Sinne flüchtige Lust,
Und der Mensch griff denkend in seine Brust."

Das Denken ist hier, wie sonst auch Gedanke, vom Ideellen, also vom Uebersinnlichen gebraucht, wie dieses sich innerlich verkündet, im Gegensatz gegen das Sinnliche, dem Elemente der Vorwelt. So z. B. heißt es in dem Ideal und Leben:

"Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken rc.",

und in den Künstlern:

"Geadelt zur Gedankenwürde
Floß die verschämtere Begierde rc"

und in der Huldigung der Künste charakterisirt sich die Schiller'sche Poesie:

"Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke."

Das Christenthum riß die Menschheit von ihrem bisherigen realen auf einen idealen Boden, so daß sie statt vom Wissen und Schauen, nun vom Glauben und Hoffen aus, die Bewegung nahm. Der bisher über die äußere Welt verbreitete Sinn kehrte in sich selbst zurück.

Von diesem Standpunkte aus rühmt Schiller in der Vorrede zur Geschichte des Maltheserordens [2] „die praktische Gemüthsstärke des Mittelalters, einem bloß idealischen Gut alle Güter der Sinnlichkeit zum Opfer zu bringen, die über alle Sinnenreize siegenden Vernunft-Ideen, denen man unter allen abgeschmackten Verirrungen der Superstition doch eigentlich folgte."

Wenn in dieser Verpflanzung der Menschheit in's Ueber-

[1] Siehe Theil 4, S. 97.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1139.

sinnliche besonders der Charakter des christlichen Glaubens liegt, so sprach Schiller auch noch das Eigenthümliche der christlichen Sittenlehre trefflich aus, an die er sich seiner vorherrschend sittlichen Denkweise gemäß vorzüglich hielt. Er spricht [1]: „Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deßwegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind. Hält man sich an den eigentlichen Charakterzug des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem, als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantschen Imperativ's, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinn die einzige ästhetische Religion; daher ich es mir auch erkläre, warum diese Religion bei der weiblichen Natur so viel Glück gemacht, und nur in Weibern noch in einer erträglichen Form angetroffen wird."

So hielt sich Schiller, von ihrem allgemeinen Charakter abgesehen, an das sittliche Element der christlichen Religion, welches ihm das Entscheidende sein mußte, denn er nannte ja das Moralgesetz das Heilige in und für uns. Nun wissen wir längst [2], daß er der Kant'schen rigoristischen Pflichtenlehre gegenüber eine Tugendübung aus freier, schöner Neigung und Liebe (was wir edle Menschlichkeit genannt haben) geltend machte — und eben diese Gesetzeserfüllung aus freier, edler Neigung und Liebe, die Tugendübung aus vollem Herzen und mit ganzer Seele nannte er das Eigenthümliche der christlichen Sittenlehre. Sein Princip fiel nach dieser Ansicht mit dem Princip des praktischen Christenthums ganz zusammen, welches in der weiblichen Natur aus dem nämlichen Grund den meisten Anklang fand, warum er selbst in derselben die vollste Menschheit. Wie das Christenthum die menschenveredelnde Liebe zum Guten an die Stelle der Mosaischen Satzungen stellte, so setzte er eben dieselbe Liebe und hierdurch eine innigere, lebens-

[1] Briefwechsel mit Goethe, Theil 1, S. 194.

[2] Siehe Theil 2, S. 313 f. und sonst.

vollere und wärmere Betrachtungsweise der Welt neben des deutschen Moses eisernes Gebot der Menschenachtung. Er verkündete, wie ich an hundert Stellen nachwies, in einem einseitig verständigen und begriffsmäßig nüchternen und ungläubigen Zeitalter das Evangelium des Herzens [1].

Und Schiller sollte kein christlicher Dichter sein? Der, welcher das behaupten will, kann es selbst nicht glauben, wenn er ihn lies't. Offenbar ergreift uns seine Dichtung deßwegen so mächtig und wirkt so nachhaltig, weil sie nicht nur das rein Menschliche, sondern auch ein christliches Element in uns erweckt und in eben so edler, als zeitgemäßer Gestalt vor das Bewußtsein führt. Selbst wenn er die Götter Griechenland's preis't, thut er es mit christlicher Gesinnung. Er ist nach dem Bisherigen ein Christ sowohl im Allgemeinen wegen seines idealen Standpunktes, als im Besondern wegen seiner das Sittliche und Sinnliche aussöhnenden Tugendüberzeugung.

Aber er ist es der Seele, und nicht dem Buchstaben und Außerwesentlichen nach. Er spricht z. B. sehr selten von dem Stifter unserer Religion [2], und redet nie in biblischen Aus-

[1] Die sentimentale Verweichlichung dieser Liebe nennt Schiller in Shakspear's Schatten spottend: das „Christlichmoralische."

[2] G. Schwab in seiner Rede am Schillerfest deutete folgende Worte Schiller's (1160. 1. o. Oktavausg. B. 11, S. 465) auf Christus: „Majestät hat nur das Heilige. Kann ein Mensch uns dieses repräsentiren, so hat er Majestät, und wenn auch unsere Knie nicht nachfolgen, so wird doch unser Geist vor ihm niederfallen." Schwab fragt: „Ist's glaublich, daß Schiller hier nicht an die Person Jesu dachte?" Vielmehr denkt er an keine bestimmte Person, sondern spricht im Allgemeinen von irgend einem Menschen, der das Heilige (d. h. das Moralgesetz) repräsentiren könne, er sei wer er wolle. Das kann aber nach seiner Denkweise Keiner (denn das Ideal erscheint nie ohne menschliche Gebrechen), daher sogleich der Zusatz: „Aber er (der Geist) richtet sich schnell wieder auf, sobald" rc. Der Mensch hat nur „Würde", und bringt es nie zur Majestät („dem höchsten Grad der Würde"), weil nicht zum absolut Guten. Noch unglücklicher bezieht Schwab, Kultus des Genius (S. 129) die Worte des Don Karlos bei der Leiche Posa's auf Christus (Akt 5, Scene 4):

„Ich frage, gibt es keinen Gott? So lange Mütter
Geboren haben, ist nur Einer — Einer
So unverdient gestorben" —

drücken (in der Johanna sind dieselben ein Kostüm der Dichtung). Er lobt es an Goethe's Darstellung der schönen Seele im Wilhelm Meister, daß er „durch Vermeidung der trivialen Terminologie der Andacht seinen Gegenstand zu purificiren und gleichsam wieder ehrlich zu machen" gewußt habe. In ähnlichem Geiste sagt Goethe einmal: „Ich wünsche Ihnen zu Ihrer Arbeit allen Segen — um mich mit Madame la Roche auszudrücken." Für das positive dogmatische Christenthum war er verloren, aber in seiner Natur und Bildung lag von selbst eine Christustendenz.

Dieses wird durch folgende durchgreifende Unterscheidung sich noch bestimmter hervorstellen, von der ich nicht weiß, ob sie schon gemacht worden ist.

Auf zwei Ideen kann der Mensch seine überirdische Welt aufführen; sie geht ihm entweder von der Idee der Gottheit oder dem Bewußtsein der Freiheit und ewigen Geistesselbstständigkeit aus. Das eine Mal wandeln wir im Himmel, das andere Mal haben wir das Himmlische auf Erden. Die erste Grundüberzeugung ist ursprünglich rein religiös und steigt erst zum Sittlichen herab, die andere ist von Anfang an sittlich religiös. Was bei der einen Ansicht das Erste ist, ist bei der andern das Zweite. Der rein religiöse Standpunkt ist unstreitig der höchste und auf ihm entwickeln sich die Gefühlsstimmungen der Andacht und der schuldbewußten Demuth am vollsten und tiefsten. Aber er wird dadurch häufig einseitig, daß der Mensch in den Wirren der Kultur sich leicht in unthätige Gefühle und unfruchtbare Grübeleien der Gottheit versenkt, und in dem alles überwuchernden Gefühl der eigenen Ohnmacht und der völligen Nichtigkeit der weltlichen Dinge seine Menschenwürde vergißt und seine Veredlung verabsäumt.

Dieser Eine ist nämlich nicht der „Erlöser", sondern Pesa selbst. Wenn ich sage: „So lange Schiller gelesen wird, hat nur Einer diese Stelle so unrichtig gedeutet", so kann mich Herr Schwab doch nicht so mißverstehen, als hätte ich einen Andern damit gemeint, als ihn selbst. Es müßte wenigstens heißen „— ist nur Einer noch so unverdient gestorben", wenn von Zweien die Rede wäre. Diese Ermordung ist ein einziges Beispiel in der Weltgeschichte, ruft der Prinz aus — nicht, sie ist ein zweites. Das Letztere wäre so matt, als in den obigen Worten grammatisch unrichtig ausgedrückt.

Der Glaube verliert so die beste Frucht des Glaubens, und die Sinnlichkeit, über welche die Religion erheben sollte, steigert und verfeinert sich nur bis zu dem Grade, daß sie auch für das künftige Leben Genuß und Glückseligkeit in Anspruch nimmt. Der sittlich religiöse Standpunkt dagegen entwickelt vorzüglich die Gefühle der Hoffnung, Begeisterung, Erhebung. Er ist unstreitig an sich niedriger, als der erstere, und läßt häufig die Idee der Gottheit mit den Empfindungen der Andacht und Demuth in den Hintergrund treten oder wenigstens nie vorherrschen. Dagegen ist dieser Ausgang schon von selbst mit den sittlichen Bestrebungen unserer Natur verwachsen, und wenn er nicht so hoch führen sollte, so ist er auch vor den häufigen und großen Verirrungen des andern Princips bewahrt. Er begeistert den Menschen zu allem Edlen und Guten und erhebt ihn zugleich über das wechselvolle Spiel der irdischen Zustände, ohne jedoch für sich die höchste Beruhigung zu gewähren und die religiöse Welt abzuschließen.

Das Christenthum — wer könnte es läugnen? — vereinigt diese verschiedenen Elemente in schönem Gleichgewicht. Es geht zwar, wie billig, von Gott, der Andacht und dem Schuldgefühl, als dem Vornehmsten, aus, zieht aber auch die Freiheit und Geistesselbstständigkeit mit den energischen Gefühlen der hoffenden Begeisterung in seinen Bereich. Das Verschiedenartige lebt in der christlichen Religion in freiem, natürlichem Verein. Aber aufgefaßt wird diese ideale Welt entweder von der einen oder der andern Seite, und das Christenthum selbst (wie alle Religionen) hat nach dieser verschiedenen Aneignung im Leben der Einzelnen und der Völker zwei abweichende Gestalten. Ich nenne die erste die asiatische Form, weil von jeher der Orient in ihr befangen war, und die zweite die europäische Form, weil sie sich im europäischen Völkerleben vorherrschend zeigt.

Keines beider Principien schließt das Ganze aus, aber es ist natürlich, daß die, welche auf dem an sich höchsten Standpunkt stehen, häufig auf dem andern gar keine Religion finden und gelten lassen. Aber mit gewissen Zuständen des Charakters und der Kultur scheint nur Eine Form der Religion verträglich zu sein. Die asiatische Form eignet sich mehr für

das kindliche, idyllische, für das weibliche, und mehr für das unthätige und noch unkultivirte Leben. Dagegen wird sich in dem männlich thätigen, in Weltinteressen befangenen und in socialer und wissenschaftlicher Kultur vorangeschrittenen Leben im Großen nur die europäische Form hervorthun können, denn hier geht alles von der Freithätigkeit des Geistes aus. Namentlich der modernen Menschheit ist jener göttliche Kinderglaube für ewig verloren. Es ist daher auf diesem Kulturstand ganz abnorm, den Menschen von Gott aus zu erziehen, er muß vielmehr zu Gott hin erzogen werden, wie aller Unterricht mit dem Nächsten und am leichtesten Faßlichen beginnt und die ganze neuere Kultur den Menschen zum Mittelpunkt gemacht hat.

Schiller's Religion gründete sich auf das Bewußtsein der Freiheit und Selbstständigkeit des ewigen Menschengeistes, von wo sie sich zu Gott erhob. Sein Christenthum war das Christenthum in der europäischen Form.

Ehe ich nun seine Religiosität weiter gliedere, lege ich zuvor seine nicht günstigen Ansichten über die beiden Kirchen dar, in denen das Christenthum bei uns erscheint. Indem er das reine Menschengefühl an den alten Griechen rühmt, fügt er hinzu,[1] der Kirchenglaube der neuern Nationen sei die Geburt der grübelnden Vernunft.

Dem Katholicismus war Schiller wenigstens noch in seiner prosaischen Periode entschieden abgeneigt, und es steht dahin, ob er von seinem ethisch passionirten Standpunkte aus dessen Bedeutung je gehörig würdigen konnte. So oft er der päpstlichen Herrschaft erwähnt, legt er fast immer seine Antipathie auf irgend eine Weise an den Tag. Der römische Hierarch, sagt er (1789), habe die ganze Christenheit für seine Größe arbeiten lassen; die Ohnmacht der Könige sei seine Stärke gewesen; aus dem Aberglauben sei dieses Schreckbild des Mittelalters erzeugt und es sei von der Zwietracht groß erzogen worden; als aber der Streit zwischen den Königen und Edeln entbrannt sei, habe er die gefährliche Entscheidung aufgehalten, bis in dem dritten Stande ein besserer Kämpfer hervorgewachsen, vor dem

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1236. 1. c. (Oktavausg. B. 12. S. 223).

das Phantom der päpstlichen Macht verschwunden wäre.[1] Mit Gleichförmigkeit, sagt er,[2] befolgten die Päpste das einmal aufgenommene römische System, überall nichts einzuräumen, und das künstlichste aller Gebäude könne schlechterdings nur durch eine fortgesetzte Verläugnung der Wahrheit erhalten werden. Die unerschütterliche Folgerichtigkeit der Besitzer des päpstlichen Stuhls hat er übrigens im Allgemeinen trefflich geschildert.[3] Vor allen Päpsten scheint er Gregor VII. gehaßt zu haben; er nennt ihn den gewaltthätigsten aller Päpste, den der Haß seines Jahrhunderts gedrückt habe, und indem er ihn sogar mit Cromwell zusammenstellt, bezeichnet er beide als selbstsüchtige Menschen, welche niedrige Zwecke verfolgten, aber unbewußt vortreffliche beförderten.[4] Den Bernhard von Clairveaux heißt er (1802) einen einzig weltklugen geistlichen Schuften — freilich nur in einem Briefe.[5] Aber in Briefen spricht man am unverholensten seine ganze Meinung aus. Nur auf einzelne Ausdrücke in Briefen an Personen, die in Bildung unter Schillern standen, an Eltern, Schwestern ꝛc. ist nichts zu geben; hier richtete er sich in Vorstellung und Wort nach denen, an die er schrieb. Noch geringfügiger für seine Denkweise ist natürlich das, was ihn sein Diener auf seinem Krankenbett sagen gehört haben will.

Die Fesseln, welche die katholische Kirche der freien Geistesentwickelung anzulegen schien, erzeugten Schiller's Abneigung. Daher ist er auch dem östreichisch-spanischen Hause, als der Stütze des Papstthums, durchaus nicht gewogen. Dasselbe wird in der Geschichte des dreißigjährigen Krieges zugleich ausdrücklich als „ein Feind der deutschen Freiheit" dargestellt. Nur etwa Maximilian II. macht eine Ausnahme, „den aber auch vielleicht nur der Zwang der Umstände hinderte, dem vielleicht nur ein längeres Leben fehlte, um die protestantische Religion auf den Kaiserthron

[1] Schiller's Werke in E. B S. 1061. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 16).
[2] Ebendas S. 1233. (Oktavausg. B. 12, S. 210 f.)
[3] Ebendas. S. 1070. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 58).
[4] Ebendas. S. 1034. 2. (Oktavausg. B. 10, S. 440).
[5] Briefwechsel mit Goethe, Th. 6, S. 105.

zu heben.“ Auch Joseph II. wird natürlich gerühmt. Alle Lieblingshelden Schiller's sind aufgeklärte Männer, und Freunde und Beförderer der religiösen und politischen Freiheit. [1]

Dagegen kann ihn auch der Protestantismus keineswegs seinen unbedingten Anhänger und Lobredner nennen, obgleich er aus der protestantischen Kultur hervorging. Er gehört keiner Konfession, sondern dem ganzen Volke gleichmäßig an. Ist der Geisterseher, wie viele Stellen aus frühern Schriften, gegen das verfinsternde Papstthum gerichtet, so führen die Götter Griechenlands mit dem kahlen, unerquicklichen Lutherthum Krieg, und der Protestantismus kann kein ihn verherrlichendes Gedicht anführen, wie die Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans, die im Lichte der katholischen Weltanschauung geschaffen sind. Es legt kein vortheilhaftes Zeugniß für den Protestantismus ab, daß Schiller's Genius in demselben kein einziges Motiv zu ästhetischen Bildungen fand. Es wird uns auch nirgend gemeldet, daß Schiller sich an die protestantische Kirche durch Theilnahme angeschlossen habe. Es gehörte ein ganz anderer Kultus dazu, um ihn anzuziehen oder zu befriedigen.

Ueberhaupt konnte er in keinem historisch Gegebenen ein Absolutes anerkennen, und keine Autorität konnte eine Fessel für seinen frei fortstrebenden Geist sein. Es lag in seiner Seele neben dem „Vernunftstaat“ auch eine ideale Vernunftreligion, aus welcher er das positiv und historisch Gegebene nicht immer umsichtig und schonend genug beurtheilte.

Er beschreibt den dreißigjährigen Krieg durchaus nicht als Protestant, sondern als Mensch. Er spricht von Luther's Meinungen, von den Neuerungen, welche er in Deutschland predigte, von der Wahrheit der Reformation, oder was mit Wahrheit verwechselt wurde, und sagt, Gustav Adolph habe seine Sache mit der Sache des Himmels verwechselt. [2] Den Werth der Reformation legte er in die Befreiung von dem Despotismus, welche durch sie dem menschlichen Geiste verschafft worden sei. Bloß diese vernunftgemäße

[1] Siehe Theil 2, S. 205.
[2] Ebendas. S. 217.

Gewissensfreiheit scheint er am Protestantismus hochgeachtet zu haben. Daher war er gegen alles, was diese beschränkte, und den Geist in neue Fesseln schmiedete. „Das Augsburg'sche Bekenntniß," sagt er, „setzte dem protestantischen Glauben eine positive Grenze, ehe noch der erwachte Forschungstrieb sich diese Grenze gefallen ließ und die Protestanten verscherzten unwissend einen Theil des Gewinns, den ihnen der Abfall von dem Papstthum versicherte. Gleiche Beschwerden gegen die römische Hierarchie und gegen die Mißbräuche in dieser Kirche, eine gleiche Mißbilligung der katholischen Lehrbegriffe würden hinreichend gewesen sein, den Vereinigungspunkt für die protestantische Kirche abzugeben. Aber sie suchten diesen Vereinigungspunkt in einem neuen positiven Glaubenssysteme, setzten in dieses das Unterscheidungszeichen, den Vorzug, das Wesen ihrer Kirche, und bezogen auf dieses den Vertrag, den sie mit den Katholischen geschlossen. Dem Geiste der Forschung war eine bleibende Schranke gesetzt, wenn den Vorschriften der Konfession ein blinder Gehorsam geleistet wurde; der Vereinigungspunkt aber war verloren, wenn man sich über die festgesetzte Formel entzweite. Zum Unglück ereignete sich beides, und die schlimmen Folgen von beidem stellten sich ein." [1] Später vergleicht er einmal die theologische Revolution durch Luther mit der philosophischen durch Kant. „In beiden war etwas sehr bedeutend Reales, dort der Abfall von Kirchensatzungen und die Rückkehr zu den Quellen, Vernunft und Bibel; hier der Abfall vom Dogmatismus und der Empirie. Aber bei beiden Revolutionen sieht man die alte Unart der menschlichen Natur, sich wieder zu setzen, zu befangen und dogmatisch zu werden. [2] Wo das nicht geschieht, da fließt man wieder zu sehr aus einander, nichts bleibt fest stehen, und man endigt so, wie dort, die Welt aufzulösen, und sich eine brutale Herrschaft über alles anzumaßen." [3] Schiller sah damals also doch auch die Nothwendigkeit positiver Formen ein, als Schutz gegen die Anarchie. In der That aber kann schon die bloße Abwehr

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 905. 1. (Oktavausg. B. 9, S. 27).

[2] Er achte an die Systeme Fichte's und Schelling's.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 314.

gegen Irrthum ein bedeutender realer Gehalt genannt werden, denn sie setzt wenigstens das entgegengesetzte Gefühl einer positiven Wahrheit voraus, weßhalb der Mensch auch im Fortgange eines Streites unwillkührlich seine eigene Ueberzeugung entwickelt.

Folgendes also wäre das bisher gewonnene Hauptresultat. Schiller stand von Haus aus durch seine ideale Richtung und durch seine Tugendlehre der schönen Menschlichkeit mit dem Christenthum auf gleichem Grund, und nachdem er zur Selbstverständigung gelangt war, schoß bei innerm Frieden auf den von Poesie erwärmten Triften seines Innern das sittlich-religiöse Leben froh hervor. Seine Religiosität trug als von der Freiheit ausgehend ein sittliches Gepräge, und sittlich-religiöse Wahrheiten schienen ihm über alle Geschichtserzählungen erhaben und alles Positive die freie Entwickelung zu beschränken.

Die Religion oder Moral auf das Geschichtliche statt auf die innere nothwendige und allgemeine Gesetzgebung der Vernunft zu gründen, widerstrebte seiner ganzen Denkweise so sehr, daß er den Ausspruch that: „Man kann bei allen Streitigkeiten, wo der Supernaturalism von denkenden Köpfen vertheidigt wird, in die Ehrlichkeit ein Mißtrauen setzen; die Erfahrung ist gar zu alt und es läßt sich überdem auch gar leicht begreifen.“ [1] Allen positiven Religionen, war seine Meinung, liegt die Religion zu Grund, wie allen Philosophien die Philosophie. [2] Diesen im Jahr 1796 ausgesprochenen Gedanken wiederholt er noch 1802 in der Vorrede zur Braut von Messina: „Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst,“ und behandelte das Religiöse in diesem Gedicht nach diesem Grundsatz. [3] So mußte folgerecht Schiller denken, dem überall nur das Allgemeine Werth und Bedeutung hatte, und er hing dem Christenthum deßwegen an, weil es ihm am meisten diese allgemeine Menschenreligion zu sein schien. In so weit war er durchaus rationalistisch gesinnt.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 2?3.
[2] Siehe Theil 3, S. 186.
[3] Siehe Theil 5, S. 119 ff.

Daß in dem Liede von der Glocke die kirchliche Gemeinschaft allein nicht geschildert wird, liegt an der Oekonomie des Gedichts, und das religiöse Element ist am Ende desselben deutlich genug hervorgehoben.[1] Aber das muß ich noch besonders anmerken, daß Schiller in den ästhetischen Briefen alle andere Arten der Erziehung aus der Natur des Menschen ableitet, und eine Erziehung zur Gesundheit, zur Einsicht, zur Sittlichkeit, zur Schönheit aufzählt, aber von der Erziehung zur Religion allein schweigt.[2] Er glaubte wohl, daß die intellektuelle, sittliche und ästhetische Bildung in ihrer Vollendung nothwendig die ächt religiöse mit sich führe, für diese also nicht besonders gesorgt zu werden brauche. Sowohl das Wahre, als das Gute, als das Schöne schließt sich mit dem Religiösen ab, welches sich an allen unsern Kräften betheiligt.

Wie gestaltete sich nun Schiller's Religion auf diesen unerschütterlichen sittlichen Säulen?

Sein erster Glaubensartikel in den Worten des Glaubens ist natürlich der Glaube an die Freiheit, durch welche der Mensch einer höhern Ordnung der Dinge angehört (denn im Irdischen unterliegt alles der Naturnothwendigkeit.) Durch diese Freiheit gelingt ihm die ideale Schöpfung der Tugend, welche das zweite Glaubenswort ist. Das dritte endlich ist die Gottheit, der heilige Wille im Gegensatz des menschlichen, der beharrende ruhige Geist im Wechsel der Dinge.

Zwei dieser Glaubenswahrheiten sind sittlicher Natur, und auch die Gottheit ist hier der Welt so nahe gehalten, als möglich. Dessen ungeachtet war Schiller von pantheistischen Ansichten himmelweit entfernt; die hier einschlagenden Meinungen in den philosophischen Briefen legt er selbst in eine unklar träumerische Periode zurück.[3] Man sieht dieß auch aus einem Briefe an Goethe vom 28. Oktober 1794 über den unlebendigen Gott Fichte's:[4] „Mit der Philosophie unseres Freundes Fichte dürfte es nicht diese Bewandtniß haben (wie mit der Philosophie Kant's). Schon regen sich starke Gegner

[1] Siehe Th. 4. S. 103 f.
[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1209. (Oktavausg. B. 10, S. 102).
[3] Siehe Theil 2, S. 40 f.
[4] Schwab's Kultus des Genius. S. 151 f.

in seiner eigenen Gemeinde, die es nächstens laut sagen werden, daß alles auf einen subjektiven Spinozismus hinaus läuft. Weißhuhn, nach allem, was ich von ihm höre, ein trefflicher philosophischer Kopf, glaubt schon ein Loch in sein System gemacht zu haben und wird gegen ihn schreiben. Nach den mündlichen Aeußerungen Fichte's, denn in seinem Buche war noch nicht davon die Rede, ist das Ich auch durch seine Vorstellungen erschaffend und alle Realität ist nur in dem Ich. Die Welt ist ihm nur ein Ball, den das Ich geworfen und den es bei der Reflexion wieder fängt!! Sonach hätte er seine Gottheit wirklich deklarirt, wie wir neulich erwarteten." Nur aus dem Streben, Gott durchaus begreifen zu wollen, geht der Pantheismus hervor. Weil der Vernunft dieß unmöglich ist, macht sie Gott nothgedrungen zur Welt oder zum Menschengeist.

Wenn Schiller nicht nur die vor Elisabeth niederknieende Maria sprechen läßt (Akt 3, Scene 4): „Die Gottheit bet' ich an, die Euch erhöhte;" sondern auch der sich vor Johanna beugenden Sorel die Worte leiht (Akt 4, Scene 2): „Den Unsichtbaren bet' ich an in dir," was würde er zu dem armseligen „Kultus des Genius" gesprochen haben, welcher den Gebildeten aus dem religiösen Zerfalle unserer Zeit allein übrig geblieben sein soll? Ihm war das Ewige und Endliche wesentlich verschieden; wie er aber jenes in diesem ahnete, werde ich unten nachweisen.

Höchst merkwürdig ist es, daß ein Mann, der seine überirdische Welt auf die Freiheit und Geistesselbstständigkeit gründete, dem Unsterblichkeitsglauben so ferne stand, und man hätte schon nach dem Vorgange Kant's in den Worten des Glaubens statt Tugend eher die Unsterblichkeit als zweiten Artikel erwarten sollen. Denn wenn die Thätigkeiten der Seele der ewigen Ordnung der Freiheit angehören, wird nicht auch das Wesen der Seele von ewiger Bedeutung, also unsterblich sein? Dessen ungeachtet hat Schiller's Fernstehen von diesem Glauben, welcher auch nicht „von außen her stammt," eine sittliche Quelle. Seiner hohen, reinen Moral erschien der gewöhnliche Unsterblichkeitsglaube als Gewinnsucht. Denn der Mensch wünscht unsterblich zu leben, um fort und

fort zu genießen, wie hier, um für ein tugendhaftes Leben belohnt, für ein unglückliches entschädigt zu werden. So erblickte Schiller in dem Verlangen, immer zu existiren, den größten Egoismus, welcher mit einer reinen Tugend unverträglich sei. Die Voraussetzung der Unsterblichkeit, sagt er,[1] entstellt die hohe Grazie der sich aufopfernden Liebe. „Es muß eine Tugend geben, die auch ohne den Glauben an Unsterblichkeit auslangt, die, auch auf Gefahr der Vernichtung, das nämliche Opfer wirkt.“

Hier ist Schiller's sittliche Ansicht unstreitig erhabener als Kant's System, wie wir sie in anderm Betreff auch weiter sahen. Denn während Kant mit Unrecht die Unsterblichkeit gerade darauf gründet, daß Tugend und Glückseligkeit im irdischen Leben meistens nicht vereinigt seien, wie es doch die Vernunft nothwendig postulire, sagt Schiller, die Vernunft könne die Forderung der Glückseligkeit, also der Sinnlichkeit, nicht in eine endlose Zeit ausbreiten, sondern müsse den Menschen über dieselbe erheben. Eine in's Unendliche ausgedehnte Glückseligkeitstheorie ist eine Verirrung der noch unkultivirten Vernunft, und um nichts ehrwürdiger, als die irdische Genußlehre. Diese Ueberzeugung hat Schiller im vier und zwanzigsten Briefe über ästhetische Erziehung vortrefflich dargelegt. „Eine grenzenlose Dauer des Daseins und Wohlseins, bloß um des Daseins und Wohlseins willen, ist bloß ein Ideal der Begierde, mithin einer Forderung, die nur von einer in's Absolute strebenden Thierheit kann aufgeworfen werden“ rc. Er wollte also eine reine Tugend um der Tugend willen, und sagte in einem spätern Aufsatz,[2] daß wenn die Religion durch die Aussichten auf Unsterblichkeit sittlich auf den Menschen einwirke, die Religion höchstens zu einem Surrogat der wahren Tugend diene, und nur Legalität aber nicht Moralität erzeuge. So kehrte also Schiller die gewöhnliche Meinung, daß die Moralität ohne Religion im Grunde doch nur Legalität sei, geradezu um. Er konnte daher auch eine jenseitige Belohnung und Bestrafung unmöglich annehmen, welche nur bei sinnlichen Bedingungen stattfinden können.

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 768. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 335).
[2] Ebendaselbst S. 1262. 2. u. (B. 12, S. 345).

Schon in der Resignation spricht er den Gedanken aus, das Weltgericht sei nur in der Weltgeschichte und der Tugendhafte sei in sich durch Glaube und Hoffnung beglückt, so daß er die Genüsse des Weltkindes auch in der Ewigkeit nicht bedürfe. [1] So braucht auch der Schlechte nicht weiter bestraft zu werden, denn er ist es schon durch sich selbst. An einem andern Orte nennt er die gewöhnliche Unsterblichkeitsidee einen Beruhigungsgrund für unsern Trieb nach Fortdauer, also für unsere Sinnlichkeit, so wie die Religion überhaupt zwischen den Forderungen unserer Vernunft und dem Anliegen der Sinnlichkeit eine Uebereinkunft zu stiften suche. [2]

Vergleichen wir die verschiedenen Stellen, so finden wir, daß Schiller überhaupt nur da geringschätzig von der Religion spricht, wo sie ihm durch ewige Verheißungen oder Schrecknisse die ächte Sittlichkeit zu verunreinigen schien. Es ist also durchaus nicht die Unsterblichkeitsidee für sich, welcher er abgeneigt ist, sondern nur ihr verkehrter Gebrauch für die Moral, so wie wir unten sehen werden, daß er auch nur die unrechtmäßige Anwendung des Begriffs der Vorsehung zurückweis't. Daß Schiller dieser Ueberzeugung nicht entbehrte, beweis't z. B. jene Stelle in der Glocke: „Noch köstlicheren Saamen bergen wir traurend in der Erde Schooß," 2c. am besten aber das Lehrgedicht die Hoffnung. Denn hier wird gesagt, daß allen irdischen Hoffnungen die Eine ewige zu Grunde liege, daß wir zu etwas Besserm geboren seien. Die ewige Bedeutung der Seele ist also hierdurch anerkannt. [3]

[1] Siehe Th. 1, S. 284.

[2] Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 4, S. 533 f. Vergleiche Th. 2, S. 333 f.

[3] Siehe Theil 3, S. 152 f. Aus dem zur Beruhigung einer jungen Frau (1789) verfaßten Gedichte: Trost am Grabe (Supplemente zu Schiller's Werken B. 2, S. 277 ff.) hat Herr Binder den metaphysischen, theologischen, analogischen 2c. 2c. Beweis für die Unsterblichkeit der Seele aufgesucht, aber doch den allgemeinen Beweis aller dieser vielen Beweise zurückgelassen, nämlich daß das Gedicht nicht von Schiller ist. Ja selbst wenn es von Schiller wäre, hätte dieser die Wittwe lediglich aus fremden Vorstellungen und nicht durch eigene Ideen getröstet. Jener Ansicht ist auch Schwab a. a. O. S. 134. Eben so wenig zeugt die Stelle in den Künstlern, wo Schiller sagt, daß die Dichter „aus kühner Eigenmacht" das irdische

Mehr als die jenseitige, griff in Schiller's Gedanken die auf Erden fortwirkende Unsterblichkeit des großen und edeln Menschen ein — gegen welche der Ruhm sich wie der Schatten zum Gegenstand verhält. Das ist die Unsterblichkeit, nach welcher Schiller trachtete und welche er am Ende der Antrittsrede über Universalgeschichte schildert: „Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgethan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die That lebt und weiter eilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte." Das ist der Sinn jenes Epigramms: „Leb' im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt." [1] Wie der geniale Blick in diese fortdauernde Wirksamkeit „die Anweisung auf ein anderes Leben" überflüssig mache, schildert Julius in den philosophischen Briefen. [2] Es läßt sich aber auch nicht läugnen, daß diese Idee des Fortbestehens im Ganzen an die in diesen Briefen ausgesprochene halb pantheistische Ansicht des Lebens im Ganzen streifte, die er früher selbst ein Lieblingsthema von sich nannte. [3]

Wie er über den Tod dachte, ist schon im vorigen Kapitel angegeben. Ungeachtet Schiller in den letzten zehn Jahren immer in seiner Nähe war, hielt er ihn doch fern von seinem Denken und Wirken. Daher lobt er die Inschrift, die Goethe im Wilhelm Meister dem Saal der Vergangenheit gab, mit den Worten: [4] „Die Inschrift: Gedenke zu leben! ist trefflich, und wird es noch viel mehr, da sie an das verwünschte Memento mori erinnert, und so schön darüber triumphirt."

Mit Kant einen radikalen Hang des Menschen zum Bösen oder gar mit der Bibel eine historisch begründete Erbsünde (welche gleichwohl nur als symbolischer Ausdruck jener philosophischen Wahrheit aufgefaßt werden kann), widerstrebte

---

Leben über die Urne verlängert hätten, um gleichsam das unvollständige Diesseits ganz zu machen, von des Verfassers Unsterblichkeitsglauben.

[1] Siehe Theil 3, S. 187 f.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 768. 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 327 f).

[3] Siehe Theil 2, S. 41.

[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 2, S. 91.

seiner auf freie sittliche Entwickelung basirten Weltanschauung.[1] In der Gedankenbewegung der modernen Menschheit tritt diese Idee sehr zurück, und an dieser Stelle möchte vielleicht Schiller's Denkweise am meisten von dem Geiste des Christenthums abweichend erscheinen. So ist immer die Wahrheit tiefer, als die Tiefe auch des tiefsten Menschen. Deßwegen meint er irgendwo, Luther, den er sonst sehr hoch stellt, habe noch immer etwas an sich, was einen an einen Mönch erinnere, der zwar sein Kloster geöffnet hat, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen konnte, und so habe auch Kant's heiterer und jovialischer Geist seine Flügel nicht ganz vom Lebensschmutz losmachen können.[2] Hierher gehört auch eine höchst merkwürdige Stelle eines erst kürzlich veröffentlichten Briefes Schiller's an Fischenich vom 20. März 1793:[3] „Ich weiß nicht, ob ich Ihnen schon geschrieben habe, daß diese Ostermesse eine neue und äußerst wichtige Schrift von Kant erscheint, deren Inhalt Sie wohl schwerlich errathen dürften. Nichts geringeres, als eine Deduktion der Nothwendigkeit einer positiven Religion und einer Kirche aus philosophischen Gründen, und eine — freilich mehr platonische, als exegetische Erklärung des Christenthums. Die Schrift wird bei Göpfert gedruckt unter dem Titel: „Philosophische Religionslehre,"[4] und ein (Ihnen wahrscheinlich schon bekannter) Aufsatz über das radikale Böse, der in der Berliner Monatsschrift steht, ist die Einleitung und das Fundament des Ganzen. Sie werden sich darüber ärgern und zugleich freuen, wie es uns allen damit gegangen ist. Weder Theologen noch Philosophen (wenigstens keiner aus dem großen Haufen von beiden) werden ihm für diese Schrift Dank wissen, die übrigens doch ganz seines Geistes würdig ist. Die Erklärung, die er dem christlichen Religionsbegriff unterlegt, ist so treffend als überraschend; freilich geht er damit so frei um, wie die griechischen Philosophen und Dichter mit ihrer Mythologie,

[1] Vergleiche Theil 2, S. 334. Anmerkung.

[2] Siehe Theil 4, S. 217.

[3] Andenken an Barthol. Fischenich rc. von Hennes (Cotta 1841) S. 30 f.

[4] Vielmehr: „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft."

und er ist so aufrichtig, sich auf dieses Beispiel zu berufen und seine Freiheit damit gewissermaßen zu entschuldigen."

Den Sündenfall erklärt Schiller als des Menschen Abfall von dem blinden Instinkt der Natur, als erstes Wagestück seiner Vernunft und als ersten Anfang seines moralischen Daseins, als die glücklichste Begebenheit in der Menschengeschichte, von woher sich, wenn auch im Gefolge zahlloser physischer Uebel, alle menschliche Vollkommenheit und Bildung schreibe.[1] Gewiß von sittlich kultur-historischem Standpunkte aus ganz richtig, aber ohne Ahnung des tiefern religiösen Sinnes, der dieser Mythe zu Grunde liegt. So äußert sich Schiller zwar in Beurtheilung der schönen Seele im Wilhelm Meister: „Der Uebergang von der Religion überhaupt zu der christlichen durch die Erfahrung der Sünde sei meisterhaft gedacht,"[2] aber er ging nicht weiter auf den Gedanken ein. Er erkannte zwar die Mängel der menschlichen Natur, aber er betrachtete sie als nothwendige oder natürliche Momente der Entwickelung von Wesen, die einmal nicht vollkommen sind, und füllte sie gleichsam durch das rastlose Streben der Freiheit aus:

„Und sollt' er auch straucheln überall,
Er kann nach der göttlichen streben."

Daß eben diese absolute Freiheit bei allgemeiner Erfahrung sittlicher Mangelhaftigkeit ein böses Princip im Menschen voraussetze, scheint ihm eben so ferne gelegen zu haben, als die Versöhnung des Menschen mit Gott. Man hat sehr Unrecht gethan, dieser christlichen Versöhnung oder Erlösung, Schiller's oft erwähnte Ansicht zu substituiren, wie unsere sinnliche Natur durch ästhetische Bildung veredelt werden müsse, damit wir das sittlich Gute in unsere Neigungen aufnehmen.[3] Das ist etwas ganz anderes. Wer kann bei dem

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1035. 2. f. (Oktavausg. B. 10, S. 446).
[2] Briefwechsel mit Goethe, Th. 1, S. 192.
[3] Binder a. a. O. S. 174 ff. Der Verfasser läßt auch sonst das Verschiedenartigste in einander fließen. Dessen ungeachtet nennt Schwab (Schiller's Leben S. 577) auch dieses Buch „eine treffliche Zusammenstellung."

Gebot, das Gute aus Liebe und vollem Herzen zu thun, an Erlösung und Versöhnung denken? Die ästhetische Kultur, meint Schiller, theile allen Seelenkräften eine solche harmonische Veredlung mit, daß für den Menschen das Sittengesetz, das Göttliche in uns, nichts Furchtbares mehr sei, dem er sich widerstrebend unterwerfe, sondern daß er durch dessen Erfüllung mit Freudigkeit nur einen innern Trieb befriedige, in den er jenes Göttliche aufgenommen habe. So müssen die Worte im Ideal und Leben verstanden werden:[1]

„Nehmt die Gottheit auf in euern Willen
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.“

Aber auch nach Schiller's Meinung soll diese sittlich-ästhetische Tugendübung die Erlösung nicht vertreten und ersetzen, sondern die sogenannte „Heilslehre“ fällt bei ihm aus, und der Begriff, wie das Wort Erlösung ist ihm fremd. Sein Gedankengang ist ohne Zweifel folgender: Nur durch sittliche Kultur kann der Mensch mit sich selbst zufrieden werden, sich also mit sich selbst „versöhnen.“ Wer dieß ist, kann auch hoffen, mit Gott in einem guten Verhältniß zu stehen, „versöhnt“ zu sein. Selbstzufriedenheit, wie der Beifall Gottes ist eine natürliche Folge unserer Pflichterfüllung, um welche Folge wir uns zunächst nicht zu bekümmern haben. Die Gottheit denkt sich Schiller als die höchste Liebe, und der Begriff der Gerechtigkeit schien ihm wohl zu irdisch und niedrig zu sein, als daß er ihn auf Gott übergetragen hätte. Es entging ihm die tiefe religiöse Bedeutung der Heiligung unseres Willens.

So leuchten an seinem Glaubenshimmel nur wenige Sterne, so wie auch nur wenige Grundideen sein ideenreiches Erdenleben bewegen. Wenn in Betreff des zuletzt erwähnten

Wie wird Schiller's Genius durch solche Lobsprüche verkleinert! Nach diesem Maßstab kann freilich auch eine mittelmäßige Lebensbeschreibung eine musterhafte heißen.

[1] Vergleiche Theil 3, S. 138 f.

Schuldgefühls Schiller's Ansicht, die sich auch hier am Sittlich-Natürlichen hielt, nicht ausreichte, so zeigt sie sich wieder durchaus christlich in der Art, wie er das Verhältniß des Glaubens überhaupt zum Wissen bestimmte.

Es lag schon in seiner ganzen Richtung, daß er die Gottheit, die Freiheit, das Ewige überhaupt nicht zum Gegenstand seiner theoretischen Untersuchungen machte. In der „Theosophie des Julius" hatte er sich der überschreitenden Spekulations-Mystik für immer entledigt,[1] und wurde durch Kant's große Lehre in seiner mäßigen, ächt christlichen Denkweise für immer wissenschaftlich bestärkt. Er erkannte es, daß die Vernunft, einer begriffsmäßigen Kenntniß des Ewigen nicht fähig ist, sondern nur die Aufgabe hat, den religiösen Glauben als ein besonderes Ueberzeugungsgebiet in seiner Berechtigung zu erkennen und ihn vor Uebergriffen des Wissens und vor Aberglauben in eigenthümlicher Gesundheit als eine der mannigfaltigen Seelenkräfte im schönen Bunde mit allen übrigen zu bewahren. Die ächte Kultur pflegt das Verschiedenartige in der Geisteswelt, während die falsche, sei es im Namen der Philosophie, der Religion oder der Politik, unnatürlich alle Mannigfaltigkeit unter einer trostlosen Einheit ersterben läßt. Glauben und Wissen, Idee und Begriff sind verschiedenartige Ueberzeugungen unseres Geistes, zwei grundabweichende Gestalten der Menschenwahrheit, der Glaube von ewigem Gehalt aber mangelhafter Form, das Wissen von vollendeter Form, aber endlichem Inhalt. Der ewige Gehalt in vollendeter Form ist das Erkennen Gottes, nicht des Menschen. Den Glauben zum Wissen machen wollen, ist nicht minder bedeutungsleer, als wenn man das Wissen in einen Glauben umzusetzen sich bemühte.

Zum Glück hat Schiller auch diese Resultate seines Denkens und innern Lebens in goldnen Sprüchen verewigt. Er macht drei Hauptarten des Wahns der Menschen namhaft, einen politischen, einen ethischen und einen theoretischen. „Verscherzt," sagt er in Betreff des letztern, „ist dem Menschen des Lebens Frucht" —

[1] Siehe Theil 2, S. 40 f.

„So lang er glaubt, daß dem ird'schen Verstand[1]
Die Wahrheit je wird erscheinen —
Ihren Schleier hebt keine sterbliche Hand,
Wir können nur rathen und meinen.
Du kerkerst den Geist in ein tönend Wort,
Doch der freie wandelt im Sturme fort."

Da also die theoretische Einsicht für die Religion unzulänglich ist, so überließ er sie, von dem nach innen gekehrten Verstand gehörig überwacht, den Gefühlen und Ahnungen des Gemüthes und dem poetischen Bildungstrieb. In diesen Gebieten lebte ihm die Religiosität in freiem, lebendigem Wechselbunde mit den sittlichen und ästhetischen Kräften. Als Denker wahrte Schiller die Religionsinteressen mehr abwehrend, als Mensch und Dichter gab er der Religion und dem Christenthum vielfältig ihre Rechte zurück, die sie im theoretischen Geistesvermögen doch nie erlangen können. Sahen wir ihn früher als einen geschwornen Feind des Supernaturalismus, so finden wir ihn hier als einen Supernaturalisten — denn so wird doch der heißen müssen, welcher dem Gefühl und der Ahnung höhere Ansprüche einräumt, als dem begriffsmäßigen Verstande — und so war er denn, wie jeder harmonisch gebildete Mensch, von Mystik eben so weit entfernt, als von Rationalismus. Es ist dieß eine ähnliche Verknüpfung, wie die, welche er durch die Verse andeutet:

„Drum paart zu eurem schönsten Glück
Mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick."

Die Religion war ihm ein integrirender Theil seines Innern, wie sie es immer sein muß, wenn der Mensch in seiner Totalität nicht absterben soll, und auch sie hatte hier, wie schon angedeutet, eine ganz eigenthümliche Gestalt, wie bei jedem Kernmenschen, bei dem nichts Phrase und Wort und Tradition bleiben darf.

Man wolle aber nicht glauben, daß der, welcher seine Religiosität in diesem schwebenden, flüchtigen Reich der Gefühle, der Ahnungen, der Phantasiebildungen weilen läßt, sie

[1] Heut zu Tage vornehm Vernunft genannt.

selbst unstät, wandelbar, vergänglich mache. Denn es handelt sich hier ja nur um den Ausspruch der Religion, nicht um diese selbst, die als eine ewige Wahrheit gleichsam in den Abgründen der Seele liegt; diesen Ausspruch zu bewerkstelligen, sind eben alle Begriffe zu kurz und zu grob. Auch fließt aus den sittlich-ästhetischen Seelenkräften, der Religiosität eine Wärme, Stärke und Frische zu, wie diese ihr nie aus den trockenen Regionen der Theorie zu Theil werden können.

Nun muß ich zuerst darauf hinweisen, daß Schiller, man möchte sagen, den ganzen Glauben immer im Gefühl, in der lebendigen Unmittelbarkeit des Gemüthes und Lebens wirksam hatte. Und was man so hat, was braucht man das noch im System, im Worte zu besitzen? Man ist es selbst, was braucht man es zu denken? Viele tragen den größten Theil ihrer Religion im Gedächtniß, im Lehrgebäude, in übernommenen Worten — aber wessen ganzes Leben von Religion durchdrungen und geweiht ist, was braucht der noch all' das? Viele kennen die Wahrheit, oder was Andere dafür ausgaben, darüber dachten und stritten — Schiller aber lebte und besaß unbewußt in der Wirklichkeit, wovon die Vielen nur jene Schatten haben. Bei diesen ist die Religion unterwegs, bei ihm war sie an's Ziel gekommen. An religiösen Ansichten ist unter uns allenthalben Ueberfluß und auch an dem „rechten" Glauben fehlt es nicht, hier aber haben wir eine religiöse Natur und zwar im Bunde aller sonstigen Kräfte und nicht auf Unkosten der Eigenthümlichkeit. Aller Glaubensstoff ist hier in die ganze individuelle Lebensform übergegangen.

Goethe hat das trefflich zu beurtheilen verstanden, und es spricht sich in allen spätern Werken Schiller's vernehmlich aus. Das Himmlische war ihm nicht Dogma, sondern Natur und Charakter, und sein innerstes Wesen brachte es mit sich, daß er alles mit wahrem Christussinne betrachtete und behandelte. „Schillern," sagt Goethe in einer schon angeführten Stelle,[1] „war eben diese Christustendenz eingeboren, er berührte nichts, ohne es zu veredlen. Seine innere Beschäftigung ging dahin." Darauf beziehen sich auch Goethe's Worte im Epilog:

[1] Siehe Theil 4, S. 325 f.

„Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“

Der Mittelpunkt seines Lebens war, wie wir es überall sahen, ein ideales Vertrauen, oder wie es der Apostel Paulus nennt, der Glaube und die Hoffnung. Er betrachtete durchweg die Welt von einem höhern, idealen Standpunkt aus, den wir unbedenklich den religiösen nennen müssen. Wir schlagen kein Blatt seines Lebens, seiner Werke der reifern Zeit auf, wo uns dieser göttliche Geist nicht anspricht. Es genügt ihm nichts Irdisches, was nicht bis in den Himmel reicht, und weit über die Wahrnehmungen der Sinne, über die Schlüsse des Verstandes, über die tagtägliche Erfahrung hinaus liegt das Reich, in welchem er beständig lebt und schafft. Er war durchdrungen

„Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme.“

Wie erhaben schildert er im neunten der ästhetischen Briefe diesen Glauben, der Berge versetzen kann: „Der Weg ist zurückgelegt, so bald er eingeschlagen ist!“ Er hat ein unerschütterliches Vertrauen zur Wahrhaftigkeit der Vernunft, dieser ursprünglichsten Offenbarung. Das Schöne, das Wahre, „ist in dir, du bringst es ewig hervor;“ oder wie es anderswo heißt: „Wer es glaubt, dem ist das Heil'ge nah.“ Wie in jener bessern Welt jedem schönen, gläubigen Gefühl Wort gehalten wird, so steht die Natur mit dem Genius in ewigem Bunde; und der Vers: „du mußt glauben, du mußt wagen“ geht durch Schiller's ganzes Leben. Was im Denken nur ein abstraktes Dasein hat, gewinnt erst im religiösen Gefühl Wirklichkeit; daher der Ausspruch: „Soll er dein Eigenthum sein, fühle den Gott, den du denkst.“ Was in dem Bereich des Begriffes unstatthaft und thöricht ist, erhält in dieser Welt des Glaubens Sinn und Bedeutung,[1] und in der ganzen Erscheinungswelt sucht Schiller's geschäftige Phantasie Bilder und Symbole des Ewigen auf.

[1] Siehe Theil 5, S. 239.

Von allen deutschen Schriftstellern zusammengenommen möchte man dieses Wort, das Ewige, nicht so häufig gebraucht finden, als von dem Einen Schiller allein. Kein Wunder! Er lebte im Ewigen, und dieser bis zum Ueberdruß häufig wiederkehrende Ausdruck läßt auf die dauernd ideale Stimmung seiner Seele schließen, wenn er auch bisweilen ästhetisch nicht gefällt.

So war es ihm denn durch den innern Geist geboten, seine Dramen und vornehmsten kleinern Gedichte der dritten Periode, wie oben bewiesen wurde, religiös zu beseelen, und wenn er im Tell wieder zum natürlich Menschlichen zurückkehrte, so drängte er dieses religiöse Element absichtlich zurück, welches nun um so reichlicher in sein Privatleben sich ergoß. Er sah, daß die moderne Welt keine Verherrlichung des Uebersinnlichen vom Theater herab wolle,[1] wie denn namentlich die Braut von Messina ihrer Seele nach unserm jetzigen Kulturstand nicht angehört.[2] Dieses Stück stellt protypisch eine entwickeltere religiöse Weltauffassung dar, wie der Don Karlos einen bessern politischen Zustand.

Wie religiös seine innerste Denkart war, sieht man besonders auch aus der Weise, wie er die Erscheinungswelt schätzte. Wer das Irdische so betrachtete, mußte der nicht im Ueberirdischen stehen? Der Wechsel aller Dinge, die fromme Zaghaftigkeit im höchsten Glücke, die Kurzsichtigkeit des Menschen, die Ueberzeugung, daß dem Menschen nur der Augenblick gehöre, und daß jede schöne Gabe eine freie Gunst des Himmels sei, die ungestillte Sehnsucht nach dem Bessern und was man sonst noch in der Art aus Schiller's Werken anführen kann, kommt das nicht alles aus einer himmlisch gestimmten Seele? Die Klage, daß hienieden alles eitel sei, ist bei Schiller immer mit einem festen Blick auf das Unvergängliche verknüpft. Selbst die bleibende Idee, daß der Gute nie der Glückliche sei, erhebt sich durch den Zusatz: „er wandert aus, und suchet ein unvergänglich Haus," zum Religiösen. Wenn bei irgend einem Schriftsteller, geht bei ihm das Bewußtsein des Göttlichen, sich tausendgestaltig enthüllend, durch alle

[1] Siehe Theil 1, S. 314 ff.

[2] Siehe Theil 5, S. 122.

seine Schriften. Er gehört in jeder Hinsicht der Erde nur so weit an, als er es muß, und immer widerstrebt sein Innerstes, wenn er sich ihr hingibt; voll und ganz kann er es nie.

Das Religiöse ist Schillern aber nur die Blüthe am Stamm des sittlich Menschlichen. In diesem und in der Natur liegt aller positive Gehalt, und die Religion ist nur dessen himmlische Verklärung. Schiller setzt das Religiöse immer mit dem Sittlichen, Menschlichen, Natürlichen, welches er allein auch als Dichter darzustellen hatte, in die innigste Verbindung. So legt er — und man erlaube mir hier die Gedanken seiner Seele aus seiner Sprache, dem Bild der Seele, zu enthüllen — manchen Ausdrücken von religiöser Bedeutung einen sittlichen Sinn unter. „Die Demuth, die sich selbst bezwungen," am Ende des Kampfes mit dem Drachen, ist die Selbstverläugnung; und in den Johannitern wird das Vollbringen christlicher Liebesdienste Demuth genannt. Heilig, erklärt er,[1] sei ein Gegenstand, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet. Darnach heißt er ein Kind einen heiligen Gegenstand, und das Sittengesetz ist ihm vorzugsweise das Heilige. Oft wird dieses Dämonische der Menschenbrust, die Freiheit, Gerechtigkeit, Wahrheit, als das Göttliche bezeichnet. So in der Johanna (Akt 3, Scene 4): „Es schweigt die Liebe in dem gotterfüllten Busen," und: „Bist du der göttlichen Erscheinung schon müde?" Im Spaziergang werden die heiligen Zeichen der Wahrheit genannt. Noch viel häufiger aber werden diese und ähnliche religiöse Ausdrücke von allen Aeußerungen des humanen Gebietes und von den feststehenden Lebenseinrichtungen gebraucht, welche letzteren gegen menschliche Willkühr und Anmaßung einen Damm bilden. Auf diesen beiden angrenzenden Gebieten hat sich Schiller's Religiosität zur Erde herabgelassen. So heißt es im Wallenstein:

„O auch die schönen, freien Regungen
Der Gastlichkeit, der frommen Freundestreue
Sind eine heil'ge Religion dem Herzen,
Schwer rächen sie die Schauder der Natur
An dem Barbaren, der sie gräßlich schändet."

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1231. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 201).

Religion ist in der Thiere Trieb," sagt Wallenstein an einer andern Stelle, ebenfalls das Heilige der Naturtriebe ausdrückend. „Alles, was die gesunde, menschliche Natur thut, ist göttlich," heißt es an einer andern Stelle.[1] So werden alle edel menschliche Neigungen und Gefühle zu Organen des religiösen Glaubens und die ganze Unmittelbarkeit des Gemüths ist sein Wohnsitz. Daher sind ihm selbst die Steine heilig, aus denen sich Pflanzer der Menschheit ergossen. Die Dankbarkeit ist das heiligste Gefühl, Tell hat die heilige Natur gerächt, des Heerdes Heiligthum vertheidigt. Einem wohlgearteten Natursohn wird eine fromme Denkart zugeschrieben, und so wird von frommer Treue, frommer Freundessorge, von des Mitleids frommer Stimme, und öfter von der Ehrfurcht frommer Pflicht gesprochen.

Der weitere Gebrauch dieser Ausdrücke geht, wie gesagt, auf alles Dauernde, was die Willkühr des Menschen beschränkt. Daher im Wallenstein:

„Der alten Ehrfurcht eingewachs'nen Trieb
Und des Gehorsam's heilige Gewohnheit."

In der Glocke wird von der „heil'gen Ordnung," und von „der Freiheit heil'gem Schutz" (d. h. der Gesetzlichkeit), und anderswo von der heiligen Fessel der Natur geredet. „Schäme dich der uralt frommen Sitte deiner Väter," sagt Attinghausen; und in den Stanzen, Wilhelm Tell, heißt es:

„Wenn freche Willkühr an das Heil'ge rührt,
Den Anker löst't, an dem die Staaten hängen," 2c.

wo auch unter „dem Volk, das fromm die Herden weidet," nur ein schuldloses Hirtenvolk verstanden ist. So wird endlich in ausgedehntester Anwendung diese Wörterklasse auch auf die äußere Körperwelt bezogen, die in ihrer festen Dauer ja auch einen Gegensatz gegen menschliche Anarchie bildet. So heißt es im Eleusischen Fest:

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1233. 2. u. (Oktavausg. B. 12, S. 213).

„Daß der Mensch zum Menschen werde,
Stift einer einen ew'gen Bund
Gläubig mit der frommen Erde;"

wo auch gesagt wird, daß der Mensch „der Monde heil'gen Gang" ehren solle.

Homer setzt überall, wo er vom Göttlichen, Heiligen ꝛc. spricht, die Thätigkeit, die Nähe, den Besitz einer wirklichen Gottheit voraus; Schiller denkt dabei nicht an Gott, sondern bezeichnet bisweilen das Sittliche im prägnanten Sinn, meistentheils aber das unmittelbar Natürliche und Bestehende mit diesen Ausdrücken. Homer's Gedankenkreis ist mit Göttern bevölkert und so wird ihm alles göttlich, worauf sich die Macht derselben erstreckt; Schiller's Anschauungen weilen beständig im Sittlichen, Menschlichen, Natürlichen und nur seine Stimmung, sein innerstes Lebensgefühl ist himmlisch. Nichts desto weniger ist Schiller's religiöse Welt höher und reiner. Homer hat seine Götter nur aus sinnlichen Realitäten gewonnen und sein Olymp ist nur ein Theil der gemeinschaftlichen Erde. Von Schiller's Himmel leuchten und wärmen nur wenige, aber ewige Vernunftideen, und alles andere ist allein deßwegen nur Gefühl und Ahnung, weil alle Begriffsentwickelungen in diesem Gebiete nothwendig Wahn und Erschleichungen wären.

In der That ist Schiller's religiöser Standpunkt so ideal, daß seine Religion auf dieser äußersten Spitze ohne Zweifel entartet sein würde, wenn er ihr nicht andere mächtige Gegengewichte gegeben hätte. Sein reifes Urtheil schützte ihn vor Superstition, seine sittliche Thatkraft vor Quietismus und seine ästhetische Bildung vor Mystik. Schiller's religiöse Idealität konnte sich nicht ins Wesenlose verflüchtigen und in Kränklichkeit verkümmern, denn sie war stets von einem großen Verstand gehalten und überwacht, durch das Sittliche in die Region des praktischen Lebens gezogen und durch das Aesthetische an die sinnliche Erscheinungswelt geknüpft. So flossen seinen heiligsten Gefühlen, der idealen Trauer, dem beständigen Bewußtsein der irdischen Unsicherheit, dem himmlischen Heimweh, immer Muth, Frische und Klarheit zu, und Schiller blieb auf der Erde, indem er im Himmel lebte.

Von diesem Bunde des Religiösen mit dem Aesthetischen habe ich zuletzt noch zu sprechen. Ohne denselben wird der ideal gestimmte Mensch immer in Gefahr stehen, sich in die Mystik zu verlieren, sei es in die Begriffs- oder die Gefühlsmystik. Wenn er sich mit Bewußtsein, wie Schiller, ästhetisch und symbolisch ausspricht, so kommt ihm die ewige Wahrheit zur Anschauung, ohne daß er im Wahn wäre, daß sie an jenen Ausdruck gebunden sei, während die Mystik dieselbe an bestimmte Begriffe oder Gefühle gefesselt und für Eins mit ihnen hält. Die ästhetische Weltansicht also wahrt die religiösen Interessen ohne die Einsicht und Entwickelung des Verstandes zu verletzen und zu hemmen. Sie hält das Ewige in der Sache fest und läßt es im Ausdruck frei. Sie geht von einem Bilde zum andern über und kann sich so in einer unendlichen Reihe von Anschauungen das Ewige entwickeln. Sie kann nie irren, nie widerlegt, nie beschämt werden, und nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Natur, in der Geschichte und nächsten Erfahrung begegnen ihr allenthalben Stimmen, Zeichen, Ausdrücke des Göttlichen. Es erhellt hieraus, daß diese religiös-ästhetische Weltansicht uns das Ewige so frei, mannigfaltig und lebendig ergreifend vorführt, als es dem Sterblichen erscheinen kann.

Aber nicht allein das Religiöse, sondern auch das Sittliche ist unmittelbar schon im Aesthetischen enthalten, viel voller und energischer, als Systeme und Dogmen es zu geben vermögen — denn die ästhetische Betrachtung ist nichts, als die in freier Anschauung festgehaltene geistige (sittliche) und ewige Welt, von denen die erstere durch das Schöne, (im engern Wortverstande) die andere durch das Erhabene sich darstellt. Daher schreibt Schiller in seiner Beurtheilung des Wilhelm Meister an Goethe:[1] „Innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung regt sich kein Bedürfniß nach jenen Trostgründen, die aus der Spekulation[2] geschöpft werden müssen.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 2, S. 130 f., vergleiche Th. 4, S. 174.

[2] Schiller rechnet dazu auch positive Glaubenssysteme. Auch der Orthodoxe philosophirt, aber er beantwortet sein spekulatives Bedürfniß durch Ueberlieferung und Autorität.

Sie hat Selbstständigkeit, Unendlichkeit in sich; nur wenn das Sinnliche und Moralische im Menschen feindlich entgegen streben, muß bei der reinen Vernunft Hülfe gesucht werden. Die gesunde und schöne Natur braucht, wie Sie selbst sagen, keine Moral, kein Naturrecht, keine politische Metaphysik. Sie hätten eben so gut auch hinzusetzen können, sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten. Jene drei Punkte, um die zuletzt alle Spekulation sich dreht, geben einem sinnlich ausgebildeten Gemüth zwar Stoff zu einem poetischen Spiel, aber sie können nie zu ernstlichen Angelegenheiten und Bedürfnissen werden."

Es ist derselbe Fall, als wenn Schiller seinem Freunde zuruft, er möge doch nicht Philosophie studiren, denn er besitze in seiner intuitiven Natur schon weit mehr, als ihm die Philosophie zu gewähren im Stande sei. Der wahrhaft ästhetisch gebildete Mensch bedarf der Religions- und Pflichtenlehre nicht, denn in allen positiven oder philosophischen Systemen, so weit sie wahr sind, findet sich nur das theilweise wiederholt und kopirt, was in der Unmittelbarkeit einer ästhetischen Natur schon ganz enthalten ist. Einen Menschen wahrhaft ästhetisch erziehen, heißt ihn daher auch moralisch und religiös ausbilden; nur das begriffsmäßige Wiederbewußtsein fehlt, aber die Sache selbst ist da, in reichster, vollster, lebendigster Wirklichkeit. Wir wissen, daß Schiller diese Wahrheit besonders herrlich in dem Gedichte der Genius darstellte.[1] Bei den Frauen, wiederholt er an so vielen Orten, lebt das Höhere und Göttliche in glücklicher Unmittelbarkeit des Gemüths, aber sie haben sich zugleich ästhetisch auszubilden, sonst werden sie, wie jene Stiftsdame im Wilhelm Meister, der Mystik anheim fallen.[2]

Diese Ueberzeugung, daß uns das Ewige, welches theoretisch zu erkennen, die menschliche Vernunft durchaus nicht zureiche, durch das Schöne (im weitern Wortsinne) enthüllt werde, hatte er zuerst in den Göttern Griechenlands und in den Künstlern glänzend dargestellt und bestimmt ausgesprochen.[3]

[1] Siehe Theil 3, S 142 f.
[2] Siehe Theil 4, S. 174.
[3] Siehe Theil 2, S. 83 ff.

Die ewige, absolute Wahrheit, wie sie Gott besitzt, Urania nennend, spricht er in dem letztern Gedicht also:

„Die, eine Glorie von Orionen
Um's Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflob'n auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone,
Steht sie — als Schönheit vor uns da.
Der Anmuth Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn.
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Auch die Klage der Ceres hat diesen Sinn,[1] und Schiller dichtete überhaupt in der dritten Periode gleichsam im Auftrag dieser ewigen Wahrheit. „So wie den Philosophen auch ein Grashalm an das Unendliche erinnert," sagt Bouterweck, „so pflückte Schiller's Dichtergeist keine noch so kleine Blume der wirklichen Natur, die er nicht wenigstens an die Schwelle des Unendlichen niederlegte." Die ästhetische Weltanschauung vertrat und enthielt ihm in der Anwendung das Lehrgebäude des Uebersinnlichen.

Wenn daher früher Schiller die Religion zurückwies,[2] oder noch in den ästhetischen Briefen ohne Erwähnung an ihr vorüberging,[3] so hatte er zum Theil unreine Vergeltungslehren positiver Religionen im Auge oder er setzte die Religion auch stillschweigend voraus; jetzt aber stand er in der Ausübung jeden Falls hoch über seiner frühern Theorie. Als direkter Beweis dieser erweiterten Betrachtung müssen jene Briefe Goethe's und Schiller's an Zelter (vom Juli 1804) wiederholt genannt werden, wo Schiller sich dahin ausspricht, daß der Musik nur durch den Kirchengesang und der Kunst überhaupt nur durch den religiösen Kultus und daß umgekehrt auch der Religion nur durch die Kunst aufzuhelfen sei. Wie Berlin in den dunkeln Zeiten des

[1] Siehe Theil 3, S. 150.
[2] Ebendas. Th. 2, S. 333 ff.
[3] Siehe Th. 3, S. 35 f.

Aberglaubens zuerst die Fackel einer vernünftigen Religionsfreiheit angezündet, so habe es jetzt, in Zeiten des Unglaubens, einen andern Ruhm zu erlangen, ohne den ersten einzubüßen: „es müsse nun auch die Wärme zu dem Lichte geben und den Protestantismus, dessen Metropole es einmal zu sein bestimmt sei, (durch Kunst) veredeln.“[1] Hiermit ist die Bedeutsamkeit der Kunst und Schönheit für das ganze Volksleben ausdrücklich anerkannt, so daß Schiller seinen aristokratischen „ästhetischen Staat“[2] weit überschritten hatte, und es ist im Allgemeinen eine Aufgabe gestellt, die der Dichter eigentlich durch jedes Drama nach Kräften zu lösen suchte. Denn durch jedes verwandelte er das Theater in ein Heiligthum und führte einen Himmel voll Götter ein! Dieß hat sich uns in der Analyse der Dramen von Wallenstein bis Tell überall so leuchtend hervorgestellt, daß ich mich aller Zurückweisungen überheben kann. Nur das möge noch in Erinnerung gebracht sein, daß Schiller da, wo er das Göttliche nicht in und aus dem Menschlichen, sondern mehr unmittelbar vorstellte, auch zu symbolischen Hülfsmitteln griff, und ich habe es nirgends unterlassen, auf diese symbolische Behandlung und Betrachtung aufmerksam zu machen.

Da es nun der menschlichen Vernunft überhaupt versagt ist, Gott theoretisch zu erkennen und zu begreifen, so ist auch sein Verhältniß zur Welt ein nothwendiges Geheimniß, und kein Mensch sieht ein, wie er sie erschaffen hat und nach welchem Plane er sie regiert. Die Erklärung der Erscheinungen sowohl in der Natur als in der Menschenwelt aus göttlichen Zweckbegriffen, aus einem göttlichen Plan ist eine anmaßliche und ganz unchristliche Ueberhebung der menschlichen Vernunft, die da wissen will, wo sie nur glauben kann. Da habe ich es nun ausführlich dargelegt, wie Schiller die Welterscheinungen namentlich in der Geschichte, mit welcher er es zunächst zu thun hatte, durchaus nicht (teleologisch) aus Gotteszwecken ableitete und wie er dieses Verfahren aller großen besonnenen Historiker, wie aller

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 1, S. 119 ff.
[2] Siehe Theil 3, S. 36.

ächten Naturforscher, durch, wie es scheint, unwiderlegliche Gründe rechtfertigte.[1] Nun aber hat man jene meine Ermittlungen über Schiller's Ansicht[2], welche streng in ihrer Grenze gehalten und mit aller Schärfe durchgeführt werden mußte, gänzlich mißverstanden, und so an unserm Schiller großes Unrecht durch die Meinung gethan, er habe an keine Vorsehung geglaubt. Das versöhnende Wort durfte nicht damals genannt, sondern kann erst jetzt nachgegeben werden.

Freilich maßte es sich Schiller nicht an, die Vorsehung, die göttliche Weltregierung, den Gottesplan in der Geschichte und Natur begriffsmäßig nachzuweisen. Er hält sich, wie der Naturforscher, an der endlosen Kette von Ursache und Wirkung, und wo er keinen natürlichen Grund angeben kann, muß er schweigen, weil er die göttlichen Motive unmöglich genau und bestimmt kennt. Aber läugnet er deßwegen ein Eingreifen und Walten Gottes in der Welt, weil er es nicht begreift, und deßwegen nichts aus ihm erklären kann? — In der Natur, in der Geschichte, in unserm Privatleben vernehmen wir ein göttliches Weben, aber unser Verstand kann es nirgends verfolgen und er vermag kein einziges an den Himmel gerichtetes Warum der gepreßten Seele genügend zu beantworten. Aber dessen ungeachtet sind uns Vorsehung und Weltregierung doch ewige Glaubenswahrheiten; sie leben nicht in Begriffen und Schlüssen, sondern im ahnenden Gefühle und in der symbolisch-ästhetischen Weltanschauung.

An die Stelle der teleologischen Verstandesforschung trat unserm Schiller also die ästhetische Ansicht durch das Gefühl. Hier lebte ihm die höhere Wahrheit, mit der Erscheinungswelt innigst verbunden und vermittelt. In allem Schönen

[1] Siehe Theil 2, S. 216 ff. Wenn aber Herr Binder (B. 2, S. 152) seine „christlichen" Leser glauben macht: „auch ich meine, das Menschenleben sei auf der kurzen Strecke zwischen Geburt und Grab sich ganz selbst überlassen," rc. wo ich doch (Theil 2, S. 218) nur von Schiller's Behandlung der Geschichte spreche und für mich gar nichts meine; so ist eine solche Verdächtigung nicht sehr christlich.

[2] Vorher war von Schiller's Ansichten über Vorsehung u. s. w. nirgends die Rede.

und Erhabenen ahnete und erkannte er das Göttliche und überall begegneten seinem Blick Sinnbilder des Ewigen. Keine Erfahrung konnte seinen Glauben widerlegen, sein Vertrauen schwächen, ihm die Aussicht ins Unendliche verbauen, denn seine religiöse Ansicht stützte sich nicht auf Erfahrungen und erhielt gerade durch die Zweckwidrigkeit, Widersprüche und Verwirrung in der sittlichen, wie in der physischen Welt ihre beste Nahrung. Denn gerade die absolute Unmöglichkeit, durch Naturgesetze die Natur selbst zu begreifen, legt Schiller vortrefflich aus einander,[1] treibt das Gemüth unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen hinaus in die Ideenwelt, aus dem Bedingten ins Unbedingte. Wo dagegen alles eben, übereinstimmend, faßbar und begreiflich ist, da hat alles Erhabene aufgehört und nirgends eröffnet sich ein Blick ins Ewige. Der überirdische Glaube vermindert sich durch Ueberbegriffe des Wissens, und wer alles verstanden hätte, für den gäbe es nur noch ein gemeines irdisches Wissen und das Schöne wäre nur noch ein leichtes, frivoles Spiel der Unterhaltung.

Das Schöne und Erhabene waren unserm Schiller die Stimmen, die ihm das Göttliche in der Welt verkündeten. Wenn er nun in seiner Geschichtsdarstellung von Vorsehung, Fügungen Gottes &c. spricht, so meint er das allerdings poetisch, ästhetisch, aber das Poetische, Aesthetische und nicht das begriffsmäßige Wissen enthielt ihm ja die höhere Wahrheit. Diese einzelnen Ausdrücke bezeugen also seinen religiösen Sinn und Standpunkt. Er sagt z. B. ein Genius spinne den Faden der Weltgeschichte[2]; die ewige Ordnung der Dinge sei eine gleiche Mutter aller ihrer Kinder;[3] er spricht von einer stille ordnenden Hand der Natur;[4] von einer Hand der Vorsicht in der Sendung Moses;[5] er äußert sich, daß der Zweck der Natur mit dem Menschen seine Glückseligkeit

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1267. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 366 f). Vergleiche Theil 2, S. 218 ff. und Theil 3, S. 41.

[2] Ebendas. in E. B. S. 1059. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 5).

[3] Ebendas. S. 1060. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 10).

[4] Ebendas. S. 1034. 2. (Oktavausg. B. 10, S. 440).

[5] Ebendas. S. 1042. 1. (Oktavausg. B. 10, S. 444).

sei, werde niemand läugnen können, der überhaupt nur einen Naturzweck annehme.[1] Aber diese warmen Herzenszüge machen keine Ansprüche auf theoretische Einsicht und haben also mit der sublimen Weisheit mancher Geschichtsschreiber, welche den lieben Gott immer auf frischer That ergreifen zu können glauben, nichts gemein. Sie zeigen, daß es über dem natürlichen Kausalnexus der Dinge noch eine höhere Wahrheit gibt, deren wir uns aber nur in freier ästhetischer Ansicht durch das ahnende Gefühl bewußt werden. Daß dieser Glaube an eine höhere Fügung zu demüthig war, um diese begreifen zu wollen, ziert ihn um so mehr. Auch eigene Begegnisse faßte Schiller mit diesem religiösen Gefühl auf. Als z. B. seine jüngste Schwester von einem Lazarethfieber hingerissen worden, und auch die Schwester Luise und der Vater erkrankt waren, und nur die Mutter noch aufrecht stand,[2] schrieb er in die Heimath: „Der guten Luise schenke Gott bald ihre Gesundheit wieder! Was für eine Wohlthat von Gott ist es, daß die gute, liebe Mutter noch Stärke des Körpers genug hat, um unter diesen Umständen nicht zu erliegen. — In solchen Zügen erkenne ich eine gute Vorsicht, die über uns waltet, und mein Herz ist auf's innigste davon gerührt.“[3]

Es scheint daher nicht richtig zu sein, daß auf dieser Höhe aller Glaube an die göttliche Vorsehung verflüchtige und alle Möglichkeit der Realisirung des Idealen im Realen aufgehoben sei.[4] Im Gegentheil gewinnt Schiller was er auf der einen Seite gutwillig aufgibt, auf der andern vielfach wieder. Der Vorsehungsglaube des Verstandes ist beständig angefochten und gedeiht nur kümmerlich, der Vorsehungsglaube der ästhetischen Weltansicht ist allem Zweifel entrissen und lebt frei in den größten Verhältnissen. „Warum that dieß Gott?“ — Ich weiß es nicht, ich kann mir's nicht erklären; aber ich ahne die Gottheit und bete sie an, eben so sehr da wo ich sie scheinbar begreife, als wo sie

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1169. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 510).
[2] Siehe Theil 3, S. 168 f.
[3] G. Schwab's Kultus des Genius. S. 142.
[4] Ebendas. S. 138.

mir unbegreiflich ist. Wo sie die Unschuld weinen läßt und Völker zermalmt, auch da noch erkennt mein Gefühl ein göttliches Walten.

Wenn Schiller demnach den Versuch, die kühne Unordnung in der Menschengeschichte aus einem göttlichen Weltplan zu begreifen, als eine kurzsichtige Thorheit bezeichnet, was kann seiner Gesinnung mehr entgegen sein, als wenn wir nun diesen Versuch an seinem eigenen Leben machen wollten? Verwandelt die unerschöpfliche ursprüngliche Fülle und Natur einer erhabenen Landschaft in einen regulären Wirthschaftsgarten, in einförmiges Ackerland, was ist noch Erhabenes und Großes daran? Und ist nicht die Deutung des Menschenlebens auch nach euern sublimsten Begriffen von Gotteszwecken eine solche scheinbare Reduktion auf ein Minimum? Ihr meint, einen Gottesplan nachgewiesen, die freie Unordnung geregelt, die großen Kontraste gelöst, alle Räthsel und Widersprüche begriffen zu haben, oder sagt es wenigstens! Aber die unveränderte Sache habt ihr nur für euch selbst und die verkleinert, welche Geschmack an eurer Zubereitung finden. Wie? und ihr wolltet wirklich in Schiller's Leben, der dem härtesten Erdenloos alles Große und Schöne abrang, der mit Mißgeschick, mit Armuth, mit Krankheit unaufhörlich kämpfte, der gerade da unterlag, wo er zur vollsten Gesundheit des Geistes gelangt war und sich ihm endlich ein freier Spielraum der reinsten, höchsten dramatischen Schöpfungen eröffnet hatte, in Schiller's Leben, der trotz seinem Geschicke das wurde, was wir an ihm bewundern und lieben, wolltet ihr, als ehrliche Leute und nicht allein der Worte wegen, die göttliche Vorsehung und Fürsorge nachweisen und uns begreiflich machen?[1]

Wohl waltet ein göttlicher Geist in Schiller's Leben. Den ahnen, den fühlen wir, der dringt lebendig an unser Herz! Aber er entweicht, so bald wir ihn unter die Formeln des menschlichen Verstandes bringen wollen, den wir als

[1] G. Schwab in seiner Biographie Schiller's geht zwar von dem theologischen Princip der Vorsehung aus, führt aber dasselbe nicht durch, sondern spricht nur hier und da davon. In der Anwendung läßt er sich durch eine ganz andere Grundansicht leiten.

göttliche Vernunft proklamiren. Gerade die räthselhaften Widersprüche, die Unangemessenheit des Aeußern und Innern, die physischen Mängel und das Unvollendete in Schiller's Leben ist es, was, wie ein großes Naturschauspiel, jenen erhabenen Eindruck hervorbringt, welcher uns zu Gott und in eine höhere Ordnung der Dinge emporträgt, und welchen eine teleologische Beweisführung immer nur zerstören und nie ersetzen kann. Daher suchte ich im Vorhergehenden auf die einzig zulässige und wirksame Weise das göttliche Walten dadurch nahe zu führen, daß ich ohne durch die göttliche Vorsehung imponiren zu wollen, Schiller's Leben als ein Naturprodukt in seiner eigenthümlichen Schönheit und Erhabenheit darstellte.

Dadurch daß Schiller ganz im Geiste des Christenthums an die Stelle der hochmüthigen teleologischen Erklärung die religiös-ästhetische Weltanschauung führte, hat er das Gefühl und die Schönheit, so viel der Einzelne es vermochte, in ihre alten, heiligen Rechte wieder eingesetzt und der Kunst ihre verlorne Würde zurückgegeben. Denn einzig und allein darin liegt die höchste und nothwendige Bedeutung der Schönheit und Kunst, daß sie uns das klar machen und nahe führen, was ohne sie uns Menschen ewig ein Räthsel sein und unendlich ferne stehen würde, und daß sie dadurch die religiöse Gemeinschaft aller vermitteln und möglich machen. Nicht der Historiker, nicht der Philosoph, sondern nur der Dichter —

„Saß in der Götter ältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimste Saat."

So sind Gefühl, Schönheit und Kunst *nothwendige* Glieder im Organismus des Menschengeistes. Wer das Göttliche und dessen Verhältniß zur Welt *begriffen* zu haben meint, muß die Kunst folgerecht der blinden Menge zuweisen, und kann sie für sich nur als ein zufälliges Beiwerk höchstens dulden.

Ich kenne demnach in Schiller's Werken und Briefen keine Stelle, welche richtig erklärt und geschätzt, zu sagen berechtigte: Schiller habe sich als Denker bemüht, Gott,

Vorsehung und Unsterblichkeit wegzuklügeln.[1] Er räumte dem Verstande ein, was ihm gebührte, und rettete seine Religiosität von einer dürren Steppe auf ein weites Gefilde, wo sie im freien Bunde mit dem Sittlichen, Schönen und Erhabenen unvergänglich blühte. Daß er die Wahrheit sei-er Religion nicht auf Geschichtserzählungen und positive tatuten gründete, liegt vielleicht ganz im Geist des Chri-nthums, welches den Menschen durchweg nach Innen führt ıd ihn nicht in diesem Einen Fall am Aeußern festhalten wird, obei jedoch nicht zu läugnen ist, daß er mit Kant die Rechte s Positiven zu wenig anerkannte. Daß aber sein Christen-um darin einen Mangel hatte, daß es das Radikalböse im lenschen nicht anerkannte und die Gefühlsstimmungen der)emuth und Andacht verhältnißmäßig zurücktraten, lag in er vom Sittlichen ausgehenden Form desselben, welche ich ie europäische genannt habe.

Schiller's Weltstellung.

Es wäre daher nicht wohl gethan, wenn wir uns der ittlichen und religiös-ästhetischen Weltanschauung Schiller's ıur deßwegen näherten, um sie mit unserm mitgebrachten Blauben zu konfrontiren und nach diesem zu richten. Wir)aben sie vielmehr, wie jede Menschenerscheinung, frei in ihrem eigenthümlichen Werthe aufzufassen und in sich gelten zu lassen. Wollen wir aber Schiller's Welt auf uns selbst beziehen, so werden wir nicht sowohl unser fertiges System als Maßstab an sie legen, als vielmehr sie mit Bewußtsein auf uns wirken lassen, wie unbewußt schon die Lektüre Schiller's auf jeden Leser wirkt. Sollte sich das Christenthum in der edelsten Natur nicht am reinsten abspiegeln? Und wenn nach seiner Eigenthümlichkeit Schiller's Ueberzeugungen nach der Einen Seite hin nicht ganz zulangen, stehen sie nicht dafür auf der andern um so gedrängter und herrlicher, so daß sie diesen Halbbogen sogar weiter ausdehnen? Wenn in den geringfügigsten irdischen Dingen überall eine Hand Gottes ist, sollte im edelsten Geiste nicht eine Offenbarung Gottes sein? So könnte vielleicht eine vorurtheilsfreie Betrachtung

[1] G. Schwab's Kultus des Genius. S. 143.

Schiller's unsern Glauben vom Aeußern zum Innern, vom Unwesentlichen zum Nothwendigen und von der Schattenwahrheit des bloßen Denkens zur Unmittelbarkeit des Gemüths, des ästhetischen Schauens und sittlichen Handelns leise hinüberleiten. Oder wenn wir an liebgewordenen Vorstellungen festhalten, so werden uns Schiller's feine Gliederungen der idealen Welt, sein Hinabsteigen in das tiefste Seelenleben und sein weltumfassender Gedankenflug doch immer erquicken, bereichern und erheben. Seine Ideenwelt kann nicht ohne bleibenden Eindruck an uns vorübergehen, um so weniger, je gründlicher wir sie kennen.

Wenn Einer, möchte sich der heilige Sänger zu unserm Lehrer eignen, der die Dichtkunst nur ergriffen, um den Menschen die ewige Wahrheit zu verkünden, und dem dieß gelungen, wie es kein anderer vermochte:

„Nur ewigen und ernsten Dingen
War sein beredter Mund geweiht."

Blicken wir in die Geschichte zurück, so verehren wir in Luther den Begründer der modernen deutschen Sprache und Kultur. Aber Luther befreite den Geist gewaltsam von der Macht der Ueberlieferung, ohne ihm vollen Ersatz für manchen Verlust zu geben und ihn in eine feste neue Bahn fortschreitender Entwickelung zu führen. Daher erstarrte die begonnene Geistesaufregung von der Zeit an, wo sie nicht mehr um ihre Existenz zu kämpfen hatte. Kant's Wirksamkeit war unermeßlich, aber sie erstreckte sich vornehmlich auf die Wissenschaft und äußerte nur einen sehr mittelbaren und langsamen Einfluß auf die Denkweise des ganzen Volks. Erst Schiller gab der modernen Bildung in würdigster zeitgemäßer Form ihren wahren positiven Gehalt und den geistigen Bedürfnissen der Deutschen Ausdruck und Nahrung, was selbst Goethen nicht gleichermaßen gelang, der im Reich der Ideen nicht so Meister war, als im Gebiet der Kunstgestaltung des Realen. Alles was in der christlich-germanischen Weltanschauung verhüllt lag, zauberte Schiller in tausend glänzenden Gestalten vor das Auge und brachte alles

Unsichtbare zur Erscheinung. Hatte Luther vorzüglich niedergerissen, so baute er auf und suchte Luther's Aufgabe im Sinne der vorgeschrittenen Zeit und mit allen Hülfsmitteln des achtzehnten Jahrhunderts zu vollenden. Aber indem er sich zum allgemein Menschlichen und zum Geiste des Christenthums erhob, gehört er keiner Konfession, sondern seinem ganzen Volke an.

„Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten",[1] sprach Schiller. Diesen rein biblischen Gehalt machten die Reformatoren zur Grundlage der neuern geistigen Bildung, aber Schiller entwickelte ihn weiter. Oder sind in unsern heiligen Schriften alle Seiten des sittlichen Lebens so auseinander gelegt, so tief geschöpft und so weit verfolgt, alle Unterschiede so anschaulich hervorgehoben, alle Seelenzustände so ergreifend dargestellt, wie sich vieles bei Schiller wirklich findet? Ist nicht vieles nur vorausgesetzt, manches übergangen, mehreres nur verhüllt vorhanden? Wo wäre in jenen ehrwürdigen Urkunden eine so reine, reiche und umfassende Anschauung sittlicher und idealer Verhältnisse mit solchem eindringenden Scharfblick, solcher Macht und Tiefe des Gemüths, solchem hinreißenden Darstellungstalent niedergelegt, als in Schiller's Werken? Und werden diese Vorzüge auch durch den ursprünglichen Gehalt der göttlichen Offenbarung weit überboten, so erweckte und erneute Schiller doch das christlich-germanische Bewußtsein dadurch, daß er diesen ewigen Gehalt in die Vorstellung und den Ausdruck des Jahrhunderts faßte. Nur durch eine zeitgemäße Form kann eine geistige Lehre in einem fremden Volke und in einer fernen Zeit einheimisch werden.

Daher hat unter den modernen Völkern noch kein Dichter die Bedeutung erlangt und die Stellung eingenommen, als Schiller bei dem deutschen. Er ist der mächtigste Hebel der Nationalbildung und des geistigen Aufschwungs. Es erklärt sich hieraus die ungeheure Verbreitung der Schiller'schen Werke in der jüngsten Zeit, welche nach der Bibel am meisten gelesen sind. Mit Recht ist dieser, in der Geschichte des Buchhandels beispiellose Absatz der Werke Schiller's eines

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 194.

der großen, vielversprechenden Ereignisse der Zeit genannt worden.[1]

Doch ich kann diese Betrachtung nicht abschließen, ohne Schiller's Verhältniß zur Vorzeit weiter zu verfolgen.

Auf Veranlassung des Christenthums wurde die Menschheit von dem realen Boden, auf dem sie bisher gestanden, plötzlich auf die entgegengesetzte ideale Seite gerissen. Um diese erhabenste Höhe zu erreichen, durfte sie lange auf das verlassene Ufer nicht zurückblicken. Eine ungeheure Kluft entstand in der Fortbildung und Ueberlieferung.

„Die Götter sanken vom Himmelsthron,
Es stürzten die herrlichen Säulen —
Und der eitle, der üppige Reiz entwich,
Der die frohe Jugendwelt zierte" ꝛc.

Dem Katholicismus war es aufbehalten, die plastische Kunst des Alterthums in der Kirche zu erneuen; der Protestantismus dagegen hatte die Aufgabe, die Poesie des Alterthums in der christlichen Weltanschauung wieder zu erwecken. So häufig Letzteres bei den christlichen Völkern seit der Wiederherstellung der Wissenschaften unternommen wurde, so ist dieß doch nur den Deutschen durch Schiller und Goethe gelungen. Das Verfahren der großen italienischen Künstler und dieser Dichter ist ganz ein und dasselbe: beide bildeten sich an der Antike. Da ist es nun höchst charakteristisch, daß gerade der Katholicismus die sinnliche und der Protestantismus die geistige Seite des Alterthums in der Christenwelt wieder erweckten, und daß jenes am besten dem sinnlichsten Volke, den Italienern, und dieses am besten dem geistigsten Volke, den Deutschen, gelungen ist. Katholicismus und Protestantismus aber, sonst immer einander widerstreitend, realisirten hier unbewußt zusammenwirkend Eine Aufgabe: sie stellten das Alterthum im Christenthum her, so weit dieß möglich war; sie verbanden die klassische Kultur mit der christlichen des Mittelalters zu einer dritten, der modernen, welche eben aus jener Verbindung hervorging. Raphael stellte nach dem

[1] Don Karlos nach dessen ursprünglichem Entwurfe, Hannover 1840. S. IV.

Muster der Antike christliche Geschichten dar, unser deutscher Dichter-Raphael entlehnte ebenfalls die Form seiner Darstellungen, deren Inhalt er aus seiner Zeit nahm, dem Alterthum. Er sagt, sich selbst schildernd:[1] „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters, und lasse ihn unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edlern Zeit." Wie aber beide aus dem Alterthum nur die Form, den Inhalt aber aus der christlichen Sage und Zeit nahmen, so bildeten beide ihre Schöpfungen durchaus im Geiste der christlichen Weltanschauung, und Raphael ist so gewiß eben so wohl ein „sentimentalischer" Maler, als Schiller ein „sentimentalischer" Dichter. Die Aufgabe Schiller's war also die tiefste Enthüllung der christlich-germanischen Weltauffassung in reiner antiker Form; und was man bei Raphael schon oft bemerkte, daß er als Christ immer das rein Menschliche und nie das charakteristisch Christliche darstellte, ist auch der große Stil Schiller's.

Nicht weiter aber wandeln der plastische Künstler und der Dichter Eines Weges. Jener bildete innerhalb der katholischen Kirche, dieser nur in allgemein christlichem Geiste. Mit der klassischen Form nahm daher Schiller auch manche mit ihr verknüpften Ideen und Ansichten mit herüber und auch der Gehalt seiner Dichtung wurde zum Theil alterthümlich, wie dieß bei allen modernen Dichtern der Fall sein muß, die sich nach den Griechen und Römern bildeten. So hörten wir Schiller den Verlust der poetischen Naturanschauung der Griechen beklagen, fanden ihn das antike Schicksal in das moderne Drama einführen, sahen, wie er die christliche Lebensbetrachtung durch die fromme antike Ansicht vom Glückswechsel wahrhaft bereicherte, und bemerkten überhaupt ein, wohl unbewußtes, poetisches Hinneigen zum

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1195. 2. v. (Oktavausg. B. 12, S. 88).

Polytheismus der Alten. Auch in christlichen Darstellungen und Charakteren erscheinen die Götter. „Ohne Götter fällt kein Haar vom Haupt des Menschen" sagt Johanna, und ein andermal: „Du rufest lauter irdisch fremde Götter an;" die katholische Maria Stuart aber spricht: „Es leben Götter, die den Hochmuth rächen."

Ich habe auf diese Eigenheit, welche in der Braut von Messina bis zu einer bewußten Verschmelzung aller Religionen sich steigerte, schon früher aufmerksam gemacht, und führe sie hier nur an, um sie aus Schiller's sittlich poetischer Denkweise abzuleiten. Er ließ nämlich dieses polytheistische Element aus einem tiefen innern Bedürfniß in seine Dichtung einfließen. Seit der Reformation war die europäische Menschheit vorzugsweise durch das Interesse der Wahrheit beherrscht worden und im achtzehnten Jahrhundert auf dem Gipfel dieser Richtung, bei der Zeit der negirenden Verstandesaufklärung, angelangt. Mit dieser einseitigen und seichten Wissenschaftlichkeit stand Schiller in durchgängigem Gegensatz, und ihr gegenüber machte er die unmittelbaren Kräfte unserer Natur und die ästhetische Weltansicht im Geiste der christlich-germanischen Bildung geltend.

Aber für diese religiös-ästhetische Weltansicht gibt es auch Götter und Halbgötter, wenn auch die Wahrheit nur Einen Gott anerkennen kann, denn das ästhetische Gefühl will ja diesen Gott in den tausendfältigen Erscheinungen der Natur und Geschichte, will das Ueberirdische im Irdischen schauen und festhalten. So ist es denn natürlich, daß ein Dichter, welchem seine Kirche nicht einmal Heilige und nur ein sehr beschränktes Feld der Sage lieferte, sich zu den alten Göttern wandte und durch sie das Göttliche in der Natur und Geschichte symbolisirte. Wenn man alle Stellen vergleicht, wird man finden, daß Schiller in antiker Weise Götter nur das in der Welt wirkende Göttliche nennt. Daher „der Anmuth Götter und der Jugendkraft," oder: „mich treibt die Götterstimme," oder: „mit Götterkraft berühret

mich sein Eisen," und in der Huldigung der Künste heißt es: „Wir hassen die Falschen, die Götterverächter," was ganz verschieden von Gottesverächter ist. Der Dichter läßt hier die personificirten Künste diejenigen hassen, welche das Göttliche in der Welt nicht anerkennen. Ein abstrakter Monotheismus hebt nicht allein die religiöse Kunst auf, sondern befriedigt auch nur das Wahrheitsinteresse, ohne dem Gefühl und der Anschauung das Geringste zu gewähren. Immer wollte dunkel der Polytheismus dem Menschen die höchsten Glaubenswahrheiten zum lebendigen Bewußtsein bringen. Aber er blieb auf halbem Wege stehen: das lebendige Bewußtsein verschaffte er, aber die volle höchste Wahrheit ließ er zurück. Dagegen kann ein rationalistischer Monotheismus den Menschen wohl über die religiöse Wahrheit belehren, aber er vermag diese nicht lebendig und anschaulich zu machen. Im ersten Falle wird immer ein Mangel an Einsicht vorhanden sein, aber nur bei vorangeschrittener Kultur empfunden werden; in dem letztern Falle werden Gefühl und Einbildungskraft, also unser religiöser Sinn, nie befriedigt sein, und der Mensch, das ganze Volk wird zwischen religiöser Gleichgültigkeit und Mysticismus schwanken. Der Polytheismus stürzt mit fortschreitender Kultur nothwendig zusammen und macht dem Monotheismus Platz, aber dieser kann nur durch eine mannigfaltige Fülle edler, schöner Bilder und Symbole, durch die äthetische Weltanschauung zu dem Herzen des Menschen reden. Also aus einem poetischen, wie aus einem menschlichen Herzensbedürfnisse neigte er sich von dem kahlen Kultus der Zeit zu diesem Inhalt des Heidenthums, über welchem letztern er gleichwohl unendlich erhaben stand.

Habe ich bisher Schiller's religiös-ästhetisches Zeitverhältniß angegeben, so werde ich jetzt noch seine politische Weltstellung zu charakterisiren haben. Ich thue es in Vergleich mit Goethe.

Durch den nordamerikanischen Freiheitskrieg, durch die französische Staatsumwälzung und ihre Erschütterungen, so wie durch die nachfolgenden Ereignisse ist bekanntlich eine vielfach neue Gestaltung der Zustände und besonders der Denkweise der Menschen herbeigeführt und begründet worden.

Schiller's Idealität hielt hoffnungsvoll mit Geist und Herz an allem Guten dieser neuen Zeitrichtung fest und kann unbedenklich als ihr Verkündiger und Vorläufer betrachtet werden. Aber ihm schien der fernen Realisirung dieser Vernunftfreiheit eine innere, sittlich-ästhetische Umwandlung des Menschen vorhergehen zu müssen. Goethe war über die Mängel des alten Zustandes keineswegs verblendet — das ganze Leben, die gesellschaftliche Unterhaltung kam ihm bisweilen so schlecht vor, daß nichts daran zu verderben sei [1] — aber mißtrauisch gegen alle nicht sogleich und in der Nähe wohl ausführbare Ideen, wußte er das viele Gute des alten Zustandes zu seinem Eigenthum zu machen und als Dichter dasselbe der Form nach veredelt darzustellen. Schiller gehört jener neuen, Goethe dieser alten Zeit an. Schillern gab daher das Leben meist nur einzelne mächtige Anregungen, — denn die neue Zeit war erst im Entstehen und erschien nur in dämmernder Ferne — und indem er sich die Welt seiner Gestalten selbst schuf, konnte seine Poesie die ruhige Sicherheit und klare Anschaulichkeit nicht erlangen, welche aus einem bestimmten gegebenen Stoffe fröhlich emporwachsen. Goethen dagegen trugen die Jahrhunderte von Luther bis auf seine Zeit die breite Masse ihrer realen Schätze zu, und diese ganze Kulturperiode schloß sich mit ihm ab. Deßwegen ist seine Dichtung nicht nur so mannigfaltig und reich, sondern auch so gediegen und vollendet. Der eine ist ein begeisterter Vorbildner des Kommenden, der andere ein weiser Ausleger des Gewesenen und Vorhandenen. Darnach sind auch die Wirkungen beider Dichter sehr auseinander gehend. Goethe ist für kontemplative, Schiller für thätige Menschen, jener gehört einem in ruhigem Glücke sich pflegendem, dieser einem von sittlichen und politischen Ideen bewegten Zeitalter an. Bei Goethe prägt sich der freundliche Bestand der Dinge und ein festes menschliches Dasein ab, in Schiller's Dichtung stellt sich uns ein Werden und rastloses Ringen dar. Goethe ist die Behaglichkeit, Schiller der Fortschritt. Goethe's Popularität war, so lange es seine Zeit war, ungeheuer, nahm aber in den Jahrzehnten ab, wo sich die Interessen der neuen Zeit geltend machten.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Th. 5, S. 117.

Nach der Richtung zu urtheilen, welche in „dem jüngsten Jahrzehnt entschieden obgesiegt hat und reißend anwächs't, wird der Enthusiasmus, von welchem alle Klassen des deutschen Volkes für Schiller erfüllt sind, sich fortwährend noch steigern. Was Luther während der verflossenen Jahrhunderte für einen Theil Deutschlands gewesen ist, das wird Schiller während der kommenden für das gesammte Vaterland sein.“[1] In ihm liegt ein mannigfacher idealer Ersatz für das, was uns in der Wirklichkeit abgeht, und er wird nicht allein ein Gesetzgeber für unser Leben werden, sondern an ihm wird sich auch die Moral, die Religionslehre, die Aesthetik und die Philosophie überhaupt berichtigen und bereichern. In welchem Dichter oder Schriftsteller irgend eines Volkes liegt ein solcher Gehalt, als in Schiller? Was in Deutschland Philosophisches unter der großen Klasse der Gebildeten ist, kommt von Schiller her. Eine neue deutsche Poesie muß sich an Schiller anschließen, denn Goethe hat sein Werk vollendet und ist unerreichbar. Aber ein höheres Urtheil wird gegen beide Dichter gerecht sein, eine freiere Neigung beide umfassen, wie sie selbst im Leben sich befreundet waren. Beide im Bunde bezeichnen uns vollständig den deutschen Charakter, welcher an allem Guten des Bestehenden liebend festhält, während er zum Bessern unermüdlich fortstrebt.

Sittliche Grundgestalt und verwandte Charakterzüge.

Die gemeinschaftlichen Fundamentalideen aber, die diesem ganzen Schlußkapitel zu Grunde liegen, so daß das Politische nur eine Erweiterung, das Religiöse nur die Krone und Schiller's Weltstellung nur ein Ergebniß von ihnen sein kann, ist das oft erwähnte heroisch-humane Lebenselement, das, wie früher allenthalben gezeigt worden, auch Schiller's Dichtung und Forschung trägt und durchdringt. Daß diese doppelte sittliche Lebensgestalt einer höhern Einheit gleichmäßig mit allen andern Grundtrieben Schiller's untergeordnet ist, indem beide Elemente den Menschengeist theils in seinem

[1] Don Karlos nach dessen ursprünglichem Entwurfe, S. VI.

ewigen Wesen theils in seiner zeitlichen Entfaltung wollen, ist früher bewiesen worden. Eben so einleuchtend, als diese Unterordnung unter ein drittes Höhere ist aber auch, daß das Heroische und Humane von einander specifisch verschieden sind. Es kann keineswegs, wie man mir vom Standpunkt falscher philosophischer Voraussetzungen eingewandt hat, die schöne Menschlichkeit in die hohe Freiheit hinübergespielt werden, so wenig als sich das Schöne (im strengen Sinnverstande) in das Erhabene oder das Dichten in ein Denken auflösen läßt, obgleich man es bei dem Denken und Dichten ebenfalls und zwar betrachtend, wie bei dem Heroischen und Humanen handelnd, das eine Mal mit der äußern Enthüllung in der Erscheinung und das andere Mal mit dem innern Wesen des Gegenstandes zu thun hat. Wie Schiller's kontemplative, hat auch seine praktische Natur zwei jener entsprechende Grundkräfte.

Diese Verschiedenheit muß sich auch jedem Leser an allen Orten unserer ausführlichen Darstellung aufgedrängt haben. Den ewigen Menschengeist, die selbstständige Vernunft, faßte Schiller unter der Form der Freiheit auf, und die schöne, edle Menschlichkeit setzte er in die Entfaltung der natürlichen Neigungen, Triebe, Gefühle, kurz dessen, was wir Herz und Gemüth nennen, und in diesem veredelten unmittelbaren Naturgebiet des Seelenlebens erblühte ihm die Religiosität und die ästhetische Weltanschauung. Nach dem ersten Princip war er mit Kant rigoristisch, nach dem zweiten war er christlich gesinnt. Aus dem ersten Princip leitete er das Erhabene, aus dem zweiten das Schöne ab, und ordnete darnach Würde und Anmuth neben einander. Nach dem ersten Princip sprach er: „Achtung gegen die Gattung ist die Seele aller Pflichten,“ [1] nach dem zweiten behauptete er, das Gemüth mache eigentlich die Menschheit im Menschen aus. [2] Die Freiheit nannte er den Geschlechtscharakter des Menschen (und die Vernunft selbst nur die ewige Regel desselben, [3] und die Humanität den reinsten Selbstgenuß des Gebildeten. Aus der

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1051. 2. m. (Oktavausg. B. 10, S. 518).
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 4, S. 266.
[3] Schiller's Werke in E. B. S. 1263. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 346).

heroischen Freiheit floß ihm alles Hohe, Mächtige, Große, aus der jene ergänzenden Menschlichkeit quoll ihm alles Rührende, Milde, Zarte, und Feuer vereinigte sich ihm so mit Innigkeit zum schönsten Bunde. Weil aber der Seelenheroismus der Grundzug blieb, ist er zum Tragiker berufen, ist seine Schönheit selbst hehr und erhaben, und weil im dritten Zeitraum das Humane so sehr überwog, waltet hier häufig das Rührende und Wehmüthige vor und das religiös Erhabene trägt über das sittlich Große oft den Sieg davon. Und weil diese volle, harmonisch entwickelte sittliche Natur überall mächtig eintrat, stellt Schiller seine Menschen meistens handelnd und strebend dar, ist in allem, was er schildert, ein so hoher Ernst — gegen ihn spielt Goethe nur, wann er dichtet — und bezaubern uns seine Dichtungen selbst noch dann, wenn sie künstlerisch mangelhaft sind. Diese innere Doppelgestalt stellte sich auch in seinem Aeußern dar. Goethe sagt:[1] „Alles Uebrige an ihm, seine Haltung, sein Gang auf der Straße, jede seiner Bewegungen, war stolz und großartig; aber seine Augen waren sanft.“ Aus seinem Auge sprach die Menschlichkeit des Herzens, aus allem Uebrigen seine Freiheit. Selbst seine kühne Handschrift drückte seinen Charakter aus, und sein bewegtes Herz habe ich in dem Rhythmus seiner Sprache nachgewiesen. Das, worin er lebte, beschleunigte auch seinen Tod. „Ich möchte fast sagen,“ spricht Goethe, „daß die Idee der Freiheit ihn getödtet hat, denn er machte dadurch Anforderungen an seine physische Natur, die für seine Kräfte zu gewaltsam waren.“ Und weil er mit sympathetischem Herzen arbeitete, strengte ihn das Dichten so sehr an, denn es war immer mit einer Gemüthsbewegung verbunden und wirkte ebenfalls endlich zerstörend auf seine Gesundheit und sein Leben ein.

Aus der Idee der Geistesselbstständigkeit entfaltete sich ihm ferner Menschenachtung, Ehrliebe, Treue und Rechtlichkeit; aus der schönen Menschlichkeit seines Herzens Liebe und Freundschaft und alle Zierden des Umgangs. Unverletzt trug er seine Ehre durch das Leben, welches oft auch Bessere

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 196.

besudelt, und er steht ganz fleckenlos da. Unterwerfung unter irgend eine nicht mit Mäßigung und Weisheit wirkende Macht war ganz gegen seine Natur. „Hätte er dem Welt-Eroberer gegenüber gestanden, er würde, wie der Greis Wieland, im vollen Bewußtsein seiner Menschen- und Dichterwürde von der kolossalen Größe des allmächtigen nicht bewegt worden sein.“ [1] „Die bloße Macht,“ spricht er, [2] „sei sie auch noch so furchtbar und grenzenlos, kann nie Majestät verleihen. Macht imponirt nur dem Sinnenwesen, die Majestät muß dem Geiste seine Freiheit nehmen. Ein Mensch, welcher mir das Todesurtheil schreiben kann, hat darum noch keine Majestät für mich, sobald ich selbst nur bin, was ich sein soll. Sein Vortheil über mich ist aus, so bald ich will. Wer mir aber in seiner Person den reinen Willen darstellt, vor dem werde ich mich, wenn's möglich ist, auch noch in künftigen Welten beugen.“ Die Kant'sche Sittenlehre lebte so in ihm, daß wenn sie verloren gegangen wäre, er sie aus seiner erhabenen Persönlichkeit in geläuterter Form hätte wieder herstellen können. Auch in den alltäglichen Verhältnissen zeigte er sich durchaus nobel. Aber die Schönheit seines Herzens entfaltete sich im engern Kreise. Alles Holde und Liebliche floß da aus seiner Seele, und sein immer etwas schwäbischer Dialekt trug seine Worte traulich von Herz zu Herzen. Jede menschliche Regung fand Anklang auf den feinen Saiten seines Innern. Ein öfterer leiser Zug des Spottes um Mund und Wange wurde durch Gutmüthigkeit gemildert. Seine Feder war schärfer, als seine Worte es sein konnten; es kostete ihn immer Ueberwindung, Jemanden etwas Hartes oder Herbes zu sagen. Nie hat er ein freundschaftliches Band gebrochen. Menschliche Verhältnisse standen ihm über literarischen. Er glaubte an eine Platonische Liebe. „Wenn die Sonne nicht mehr ist,“ rief er dem Freunde im Hochzeitgedichte zu, [3] „liebe noch wie heute!“ Seine Neigungen waren tief und dauernd, auch seine wissenschaftlichen. Als er sich schon lange nicht mehr mit Philosophie beschäftigte,

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 297.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1160. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 465).

[3] Supplemente zu Schiller's Werken (bei Cotta) B. 3, S. 270.

war ihm dennoch Kant's Weisheit noch immer „ein ewiger Schatz“ und eben so blieb er fortwährend ein Verehrer der Geschichte.[1]

Verfolgen wir die Ausbreitungen dieser sittlichen Doppelgestalt weiter, so sehen wir aus dem Freiheitsprincip selbst Schiller's eminente Denkkraft hervorgehen. Denn was ist diese anders, als die auf die eigene Gedankenwelt gerichtete und sie bestimmende Energie des freien Willens?[2] Seine intellektuelle Größe ist nur eine Ansiedelung seines kräftigen Willens in dem Erkenntnißgebiet im Interesse des Idealen. Dagegen mußte er aber auch überall für die Sache im Herzen ergriffen sein, wenn sie ihm gelingen sollte. Seine Dichtung ist rein von allen Nebenzwecken, und aller Eigennutz, wie die Gunst der Großen und des Volks lag unter ihm. Ungeachtet er größtentheils von seinen schriftstellerischen Arbeiten lebte, hat niemand weniger um's Geld geschrieben, als er.[3] Als Goethe den zweiten Theil der Zauberflöte auszuarbeiten Lust bezeigte, „und wäre es auch nur um des leidigen Vortheils willen, der doch auch eine schuldige Beherzigung verdient,“ wie Goethe sich ausdrückt; schrieb ihm Schiller: „Die Hauptsache ist zwar freilich immer das Geld, aber nur für den Realisten von strikter Observanz. Ihnen aber muß ich den Spruch zu Herzen führen: Trachtet nach dem, was droben ist, so wird euch das Uebrige zufallen.“[4] Er war nie mit ängstlichen Sorgen um die Zukunft beschäftigt. Die Natur habe ihm einen bodenlosen Leichtsinn gegeben, sagte er. Er diente Niemanden, weder seiner Zeit noch irgend einem Menschen, und beugte den stolzen Nacken nur dem Wahren, Guten und Schönen. „Hätte er, wie andere Dramatiker, in der Atmosphäre und Gunst eines mächtigen Beschützers und Versorgers gelebt; wer kann entscheiden, ob nicht Dankbarkeit und Liebe den freien Schwung seines Geistes gehemmt hätten?“ — So mußte sein kleiner Gehalt nur als eine Vergütung für die Bemühungen um

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Th. 3, S. 127.
[2] Vergl. Th. 1, S. 42.
[3] Schiller's Leben von Frau v. Wolzogen, Th. 2, S. 301.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 4, S. 198 f.

das Theater in Weimar angesehen werden, und er war jedem fremdartigen Einfluß entzogen.

Ich vermehre diese Auseinanderlegung beider Momente noch durch einige ausfüllende verwandte Charakterzüge, welche auftragend ich die letzte Hand an das Gemälde lege.

Seit sich Schiller's Gemüth geläutert und er Geistiges und Sinnliches, welches letztere er früher nur die thierische Natur des Menschen nannte, durch seine Lehre der schönen Menschlichkeit versöhnt hatte, verwandelte sich auch seine Ansicht vom Verhältniß der Tugend und des Genusses, welche er früher für unvereinbar hielt. So hatte er in der Resignation gesprochen:

„Wer dieser Blumen Eine brach, begehre
Die and're Schwester nicht."

Eben so hatte er einer Freundin in's Stammbuch geschrieben, die irdischen Freuden nur aus der Ferne zu betrachten, doch sie nicht zu pflücken; [1] und noch in dem Lehrgedichte, das Ideal und das Leben meinte er: [2]

„Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl."

Jetzt aber lud seine veredelte Natur und Ansicht zum Genuß ein, dem sie sich ohne sittliche Gefahr hingeben durfte, ja er nannte nur die Natalie im Wilhelm Meister, und nicht mit Goethe ihre Tante, eine schöne Seele und eine vollkommene Sterbliche, weil nur sie das Sinnliche mit dem Sittlichen zu verbinden wisse. [3] Er hatte den Sinnengenuß in seine menschliche Moral aufgenommen. Aber Verdienst und Glück schienen ihm fortwährend in den meisten Fällen im Widerspruch zu stehen und die angebliche Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten eine Lüge zu sein. [4] Diese Lebenserfahrung war das Substrat seiner tragisch-erhabenen

[1] Siehe Theil 1, S. 281.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 27 (Oktavausg. B. 1, S. 138).
[3] Siehe Theil 3, S. 137 f.
[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1267. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 266).

Weltansicht, die seinem Gefühl eine Beruhigung gab, welche der bloße Verstand nie finden kann.

Nichts war seinem Wesen so ganz entgegengesetzt, als alles Flache und Gemeine. Eine unbedeutende, leere Unterhaltung konnte ihn zur Verzweiflung bringen. „Der Idealist," sagt er,[1] „ist ein geschworner Feind alles Kleinlichen und Platten, und wird sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuern versöhnen, wenn es nur von einem großen Vermögen zeugt." Noch mehr stießen gemeine, rohe Sitten seine Natur ab, die ganz auf edler Kultur errichtet war, denn nichtige Formen näherten sich doch noch mehr jenem „ästhetischen Schein," dem er für den edlen Umgang das Wort redete.[2] Das Gemeine dagegen, in der Dichtung wie in der Gesellschaft, stellte den Ausdruck einer der seinigen durchaus entgegengesetzten Gesinnung dar.

Wie in jedem überwiegend selbstthätigen Geiste war auch bei Schiller das receptive Vermögen untergeordnet. „Das Einsammeln von Kenntnissen," bemerkt Humboldt, „um der Kenntnisse willen, kannte er nicht und achtete er nicht genug. Das Wissen erschien ihm zu stoffartig und die Kräfte des Geistes zu edel, um in dem Stoffe mehr zu sehen, als ein Material zur Bearbeitung." Von dem ältern Plinius sagt er daher:[3] „Gegen einen solchen Mann war selbst Haller ein Zeitverschwender. Aber ich fürchte, er hatte über dem ungeheuern Bücherlesen, Excerpiren und Diktiren zum freien Nachdenken nicht recht Zeit, und er scheint alle Thätigkeit des Geistes in das Lernen gesetzt zu haben."

Diese Selbstthätigkeit hatte noch eine andere Folge. Goethe sagt einmal von sich, er könne einen Menschen, den er nur eine halbe Stunde sprechen gehört habe, durch ein ganzes Buch hindurch sprechen und handeln lassen. Ein solcher bewundernswürdiger Sinn für Auffassung des Objektiven ging unserm Schiller ab, ungeachtet er, nach Frau von Wolzogen, die charakteristischen Eigenheiten und Aeußerungen

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1258. 1. u. (Oktavausg. B. 12, S. 324).
[2] Siehe Theil 3, S. 33.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 158.

anderer gern und aufmerksam beobachtete. Er brachte alles Aufgefaßte schnell unter die Form des Begriffs oder des Herzens und zog dadurch die Dinge in sein Inneres. Das ganz Individuelle für sich genommen erschien ihm als unbedeutend und geringfügig.

Ueberhaupt hatte er ein doppeltes Organ, das Wirkliche aufzufassen, Verstand und Herz. Einerseits sah er mit klarem Blick in die Dinge und das Weltgetreibe und urtheilte besonnen und nüchtern, ja oft schneidend über Zwecke und Handlungen der Menschen. „Er hatte scharf in den gewöhnlichen Weltlauf geblickt,“ sagt Frau von Wolzogen, „wo kleinliche Tücke und Gemeinheit oft für den Augenblick über das Große siegt und an der Wurzel des Edeln nagt.“ Indem er Wirkliches und Ideales, die Menschen und den Menschen immer aus einander hielt, entwickelte sich in ihm ein seltner Weltverstand und eine Klugheit und Umsicht in Lebensverhältnissen, wie man sie von dem einsiedlerischen, idealisirenden Dichter und Denker nicht erwarten sollte. Nach dem Satze: „Alles wiederholt sich nur im Leben,“ wußte er aus wenigen Erlebnissen alle mögliche Erfahrung zu anticipiren. Seine Urtheile über Menschen und Lebensverhältnisse im Briefwechsel mit Goethe sind auch nach dem Ausspruche dieses kalten Beobachters höchst treffend und bestimmt.[1] Andererseits hatte diese zersetzende Verstandesschärfe ein Gegengewicht in der Art, wie Schiller durch das Herz das Menschenleben sittlich und religiös-ästhetisch auffaßte. Was sein Verstand alles vom wirklichen Treiben der Menschen und von der Abnormität unserer jetzigen Kultur richtig erkannt hatte, das bildete sein ideal gestimmtes Gemüth zu einer wehmüthigen, sehnsuchtsvollen, trauernden Weltansicht aus, die er vielgestaltig in seinen Poesien offenbarte.[2] Es ist die elegische Stimmung eines hohen Geistes, dem es in der Gemeinheit der Welt nicht wohl ist; eines Edlen,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 4, S. 109.

[2] Wie kann G. Schwab die Elegien: der Pilgrim, Sehnsucht, Thekla eine Geisterstimme, „verschwommene Gedichte“ nennen? Kann denn das Aetherische angemessener dem sinnlichen Auge erscheinen, als in ätherischem Leibe?

der an die Küste von Barbaren verschlagen, seiner Heimath immer gedenkt. Alles erinnert ihn durch den Kontrast an das Jenseitige, für welches er sich bald in der hellenischen Blüthenwelt, bald in dem reinen Naturzustande, bald in der körperlichen Schöpfung würdige Symbole sucht. Die Thräne in seinem Auge ist ein himmlischer Thautropfen. Auch jener großartige Humor, welcher sich im Spiel über menschliche Thorheit erhebt, war wenn, auch seiner Natur versagt, doch von ihm gewürdigt. „Wer über alles lachen könnte," meinte er, „würde die Welt beherrschen." [1]

In diese getrennte begriffsmäßige und ideale Betrachtung theilte sich aber die äußere Natur nicht, die er allein sittlich und religiös-ästhetisch durch sein Gemüth auffaßte, so daß er durch wissenschaftliche Denkkraft sich diese geistige Auffassung nur verdeutlichte und nach allen Seiten und in alle Tiefen verfolgte. Die durch Goethe veranlaßte begriffsmäßige Beschäftigung mit einigen Naturgegenständen war vorübergehend. Jene ideale Betrachtung der Natur aber hat noch kein Dichter und kein Mensch so ausgebeutet und erschöpft, als Schiller in seinen prosaischen und poetischen Werken, und aus dieser Naturansicht, die sich ihm stets in Kontrast mit dem Menschlichen und den Verirrungen der Kultur stellte, öffnete sich ihm immer von neuem eine Quelle der seltensten, eigenthümlichsten, zartesten Ideen und Gefühle. „Unser Gefühl für Natur," sagt er einmal, „gleicht der Empfindung des Kranken für Gesundheit." Dieser sentimentalische Zug geht durch alles hindurch.

Diese Stimmung liegt auch seiner Auffassung der Frauen zu Grunde, in denen ja eine reine, ungetheilte Natur ist. „Welcher einzelne Neuere", fragt er mit Recht, [2] „tritt heraus, Mann gegen Mann, um mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten?" Aber er that nicht dieselbe Frage auch in Bezug auf das neuere Weib, und jenes Gemälde der modernen Kulturverirrung durch einseitige Begriffs- und Geschäftsbildung in den ästhetischen Briefen paßt nur auf das männliche Geschlecht. Der

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 287.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1192. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 21).

Zustand der modernen Welt, welcher der vollen Entwickelung des Mannes so ungünstig ist, läßt die des Weibes fröhlich gedeihen. Lebte sein Ideal des Mannes im Alterthum, so ist sein Ideal der Weiblichkeit ganz aus der modern-christlichen Kultur hervorgegangen, ja auf diese beschränkt. Er will die Frauen im guten Wortsinne sentimentalisch haben, wie es die seiner Dichtung, mit Ausnahme der unweiblichen Verstandesfiguren, in sehr verschiedenen Schattirungen durchweg sind. Er betrachtet und behandelt sie gleichsam als Symbole der edeln, reinen, tiefen, ernsten „Geisterliebe," von welcher ihm die Seele voll ist. Er ging im Jahr 1795 in einem Briefe an Humboldt[1] so weit, zu sagen, die griechische Weiblichkeit und das Verhältniß beider Geschlechter zu einander bei diesem Volke, so wie beides bei den Poeten erscheine, sei mit seltenen Ausnahmen sehr wenig ästhetisch und im Ganzen sehr geistleer; im Homer kenne er keine schöne Weiblichkeit, denn die bloße Naivität in der Darstellung mache es noch nicht aus, und eben so wenig finde er in den Tragikern eine schöne Weiblichkeit oder eine schöne Liebe; die ideale Selbstständigkeit der reinen menschlichen Natur sehe er mit der Eigenthümlichkeit des Geschlechts nirgends vereinigt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Schiller diese Meinung später milderte oder erweiterte; aber seine christlich-germanische Denkweise suchte in der weiblichen Natur immer etwas Höheres, Innigeres, als er im Alterthum fand.

Wegen dieser schönen Natur erhob er das Weib der neuern Zeit über den Mann,[2] und um diese innere Menschennatur in sich zu entwickeln und zu stärken, fühlte er sich ewig zur äußern Gottesnatur hingezogen. Daß ihm in diesen unmittelbaren Naturkräften der Seele das Sittliche, Religiöse und Aesthetische lebte und wirkte, habe ich dargethan, und daß seine ganze Dichtung — ohne Bewußtsein schon in der ersten Periode[3] — darauf ging, diese unmittelbare Menschennatur im Interesse eines künftigen bessern Zustandes der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 362 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 141 f.
[3] Siehe Theil 1, S. 73.

Gesellschaft zu kräftigen und zu veredeln — das in allen Richtungen unwiderleglich nachgewiesen zu haben, ist der Endzweck und die ideale Einheit des vorliegenden Werkes.

Schluß.

Eben diese Ganzheit und innere Harmonie, die er bei der modernen Menschheit vermißte und durch sittlich und religiös-ästhetische Bildung herstellen wollte, war in ihm selbst. Was sich sonst nur getrennt findet, das vereinigte er in schönem Einklang. Er gab ein neues Beispiel der ebenmäßigen Vereinigung eines großen poetischen und philosophischen Talents, und wie seine intellektuelle, umfaßte auch seine sittliche Natur Eigenschaften, die gewöhnlich nur in verschiedenen Exemplaren vorkommen. Die höchste Energie der Charakterselbstständigkeit und der ganze Stolz eines freien Geistes wohnte in einem weich und beinahe weiblich zart und innig organisirten Gemüthe. Gleichmäßig war Schiller's Seele den dreieinigen Gütern und mit ihnen dem Gesammtinteresse der Menschheit, dem Wahren, dem Guten und dem Schönen, zugewandt. Er war ein Forscher der Wahrheit, ein Priester der Schönheit, aber das sittlich Gute erst war die höchste, innigste Angelegenheit seines Herzens, und die erhabene Idee der fortschreitenden Veredlung unseres Geschlechtes leuchtete ihm vor. Wenn man daher von einer einseitigen Ausbildung des Schiller'schen Geistes spricht, so scheint dieß nur auf einer äußern Betrachtung zu beruhen, welche die wahre Menschenbildung mit Aneignung einer Masse positiven Wissens und mit Ausbreitung über ein breites Erfahrungsfeld verwechselt. Goethe war in seiner Sphäre vollendeter und war weit erfahrner, aber Schiller war die reichere und tiefere Natur. Ob Goethe in der Naturforschung und Kunstbeurtheilung so viel leistete, als Schiller in der Philosophie und Geschichte, muß erst die Folgezeit feststellen.

Schiller ist, wie seine Johanna, eine höhere Erscheinung. In allen seinen Werken ist es über diese hinaus er selbst, der uns immer ergreift und bezaubert. Das innere Leben

dieses Geistes setzt uns allenthalben mit dem Größesten nicht nur unserer, sondern jeder Zeit in Verbindung. Die wichtigsten Interessen und theuersten Güter der Menschheit sehen wir in seiner Person vertreten, und die höchsten Fragen der Weltgeschichte und der Wissenschaft lösen sich leichter in den Schicksalen und in der Entwickelung dieses Individuums. Daher schien es, zumal in unsern Tagen, wo wir Schiller's Körperform aufstellen sahen, keine unwürdige Aufgabe, auch sein Geistesbild zu errichten, und die Deutschen auf die ewige Charaktergestalt des großen Dichters und Denkers zu verweisen, welchem zum vollkommenen Menschen nichts fehlte, als Glück und Gesundheit.

Alphabetisches Verzeichniß

aller erklärten Gedichte und prosaischen Schriften Schiller's.

1. Außer den lyrischen Stücken in den Räubern und der übergangenen „unüberwindlichen Flotte" sind alle poetische und prosaische Schriften, die sich in „Schiller's sämmtlichen Werken" befinden, erklärt und hier angeführt.

2. Die nur in den Supplementen Schiller's (bei Cotta 1840 und 1841, in 4 BB.) stehenden Schriften sind nur zum Theil berücksichtigt und hier mit einem Kreuz (†) bezeichnet. (Diese, mit einem chronologischen Verzeichniß versehenen Supplemente können zugleich als Beilagen des vorliegenden Werkes betrachtet werden).

3. Die römische Ziffer in diesem Register zeigt den Theil, die arabische die Seitenzahl der Biographie an.

A.

† Abend, der (in dem schwäbischen Magazin): I, 38.
Abend, der, nach einem Gemälde: III, 131, beschreibend. III, 251, Erklärung.
Abschied vom Leser: III, 162, Schlußstrophe. III, 246, zwei Verse. III, 270 bis 272, Erklärung.
Achtzeilige Stanze: III, 192.
Aesthetische Erziehung des Menschen, siehe Briefe über ꝛc.

Alpenjäger, der: III, 298. V, 243. V, 248 f. V, 272.
An †: III, 181. III, 206.
An † †: III, 181. III, 206.
An † † †: III, 181. III, 206.
† An Demoiselle Slevoigt, siehe Demoiselle S.
An den Herausgeber der Propyläen: V, 15 bis 19.
An die Freude, siehe Lied rc.
An Emma, siehe Emma.
An Goethe, siehe Goethe.
† Analytiker, der: III, 101.
† Ankündigung der rheinischen Thalia: I, 251 f.
Anmuth und Würde: II, 262, in der neuen Thalia. II, 311 bis 324, Erläuterung. III, 111, antithetische Behandlung. III, 113, Veranschaulichung durch Mythologie. III, 201 f., eine Stelle.
† Anthologie für das Jahr 1782: I, 100 f.
Antike an den nordischen Wanderer, die: III, 164.
Antiken zu Paris, die: III, 164, Erklärung. III, 246. IV, 246.
† Antikensaal zu Mannheim: I, 266.
† Antipathie, meine: III, 203.
Antritt des neuen Jahrhunderts: V, 9 bis 11.
Archimedes und der Schüler: III, 147.
Astronomen, an die: III, 194.
Astronomische Schriften: III, 194.
Aufgabe: III, 180. III, 201.
Aufpasser: III, 181. III, 206.

B.

Balladen im Allgemeinen: III, 132, ihr Begriff. III, 287, Veranlassung. III, 291 bis 340, die Balladen des 1. Lustrums. V, 225 bis 252, die Balladen (Romanzen) des 2. Lustrums.
† Bedeutung, die: III, 193.
Begegnung, die: III, 267 bis 269.
Belagerung von Antwerpen, die: II, 133 f.
Belebende, das: III, 205.
† Belohnung, die: III, 193.
Berglied, das: V, 243. V, 249 bis 251.
† Bericht an den Herzog Karl: I, 31.
† Berufene Dichter, der: III, 193.
Berühmte Frau, die: III, 198.
Beste Staatsverfassung, die: III, 209.
Beste Staat, der: III, 209.
† Bildungskraft: III, 190.
Blumen, die: I, 114.
Braut von Korinth von Goethe, Schiller's Urtheil: III, 288.

Braut von Messina, Trauerspiel: III, 266, eine Stelle im Monolog. III, 269, Worte Don Manuel's. V, 58 bis 62, Abfassung und Aufführung. V, 63 bis 122, Kunstkritik des Trauerspiels. V, 291, mit den „Kindern des Hauses" verglichen. V, 255. V, 414. V, 432.
Breite und Tiefe: III, 151 f. III, 162 f. III, 163.
Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: I, 16. II, 263, 289. III, 22, Stellung im Ganzen. III, 23 bis 37, Erörterung. III, 113, Veranschaulichung durch Mythologie. III, 123, unpassende Briefform. V, 302.
Briefe über Don Karlos: I, 301 bis 309, Beurtheilung ihres Inhalts. II, 75, Verfassungs-Ort. II, 94 bis 103, Erörterung. II, 112, humaner Ton. III, 123, Briefform. IV, 70, Begriff der Freundschaft.
Briefe Schiller's, im Allgemeinen gewürdigt: III, 194.
Buchhändler-Anzeige: III, 181. III, 223.
Bürger, über Bürger's Gedichte: II, 82, eine Stelle. II, 291 bis 299, Erklärung. III, 321, III, 249, einzelne Stellen. IV, 222, Urtheil A. W. Schlegel's.
Bürgschaft, die: III, 202. III, 326 bis 332, Erklärung.

C.

Die betreffenden Artikel stehen unter dem Buchstaben K.

D.

Danaiden, die: III, 214.
† Delikatesse im Tadel: III, 191.
Demetrius, Trauerspiel: V, 263. V, 272, der Plan aufgegeben. V, 292 bis 301, Auseinandersetzung. V, 323. V, 254, zuerst in Prosa. V, 353, beabsichtigte Vollendung durch Goethe.
Demoiselle Slevoigt, an: III, 269.
Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Marschalls von Vieilleville: II, 193 bis 198.
Deutsche Muse, die: III, 192. III, 246. IV, 246, Erklärung.
Deutsche Treue, die: III, 132, rein darstellend. III, 291 bis 293, erläutert.
† Deutschland und seine Fürsten: III, 210.
Deutscher Genius: III, 192.
Deutsches Lustspiel: III, 226.
Dichter, an den: III, 192.
Dido, siehe Metrische Uebersetzungen aus Virgil.
Dilettant: III, 191.
† Dilettantismus, Schema über den: IV, 116.

Distichon, das: III, 192.
Dithyrambe (auch: der Besuch): III, 163 f.. Erklärung. IV, 96.
Don Karlos, dramatisches Gedicht, siehe Karlos.
Drama im Allgemeinen: I, 312 bis 320, antikes und modernes. II, 205, Dramatiker und Historiker. III, 279 ff., Rückkehr zum Drama. IV, 152 bis 158, Drama im Unterschied vom Epos. V, 255. V, 303 bis 310, Schiller's Dramen im Allgemeinen.
† Dramaturgische Preisfragen: I, 241.
Drei Alter der Natur: III, 191. IV, 87, richtigere Erklärung.

E.

Egmont, über, Trauerspiel von Goethe: II, 292 bis 294, Erläuterung. V, 13, Redaktion für das Theater.
Ehrwürdige, das: III, 208.
Eigene Ideal, das, III, 182 f. V, 413.
Einem Freunde in's Stammbuch, siehe Freunde rc.
Elegie auf den Tod eines Jünglings: I, 115.
Eleusische Fest, das: IV, 76. IV, 89 bis 95, Erklärung. V, 369.
Elysium, eine Kantate: I, 117.
Emma, an: III, 265. III, 266. III, 340.
† Empiriker: III, 187.
Entscheidung: III, 204.
Entzückung an Laura (auch: die seligen Augenblicke an Laura): I, 112.
Epigramme: III, 167, überhaupt. III, 179 bis 211, die allgemeinen Epigramme (meistens: „Votivtafeln"). III, 227 bis 233, Beurtheilung. IV, 75, einige kulturhistorische Epigramme.
Epische Hexameter: der: III, 192.
Erbprinzen von Weimar, dem, als er nach Paris reis'te: V, 36. V, 275. V, 277.
Erhabene, über das: I, 117, II, 204, der freie Wille. II, 218 f., teleologische Behandlung der Geschichte. III, 22. Stellung des Aufsatzes. III, 37 bis 41, Erörterung. III, 113, Veranschaulichung durch Mythologie. III, 131, Grammatisches. V, 5.
Erhabenen, vom, siehe Ueber das Pathetische.
Erhabene Stoff, der: III, 225.
Eroberer, der: I, 38 f.
Erwartung, die: II, 145. III, 265 bis 267, Erklärung. IV, 49.
Erwartung und Erfüllung: III, 197.
† Erzieher, der: III, 183.
Etwas über die erste Menschengesellschaft rc., siehe Menschengesellschaft.

F.

Falscher Studiertrieb: III, 186.
Fantasie an Laura, siehe Phantasie.
Faust von Goethe, beurtheilt von Schiller: IV, 184 bis 189.
Fiesko, Verschwörung des: I, 125, erster Entschluß. I, 135, Weiterarbeiten. I, 153, Vorlesung des F. in Mannheim. I, 165 geforderte Umarbeitung. I, 170, Umarbeitung für's Theater. I, 176, von Dalberg nicht angenommen. I, 178, Druck bei Schwan. I, 181 bis 196, Beurtheilung. I, 217 f., Abänderung für's Theater. I, 222, Aufführung in Mannheim. I, 222 f., „Erinnerung des Verfassers an das Publikum." I, 292, polemischer Charakter. V, 173, ähnliche Situation im Tell.
Flüchtling, der: I, 118.
Flüsse, die: (sechszehn Distichen): III, 223.
Foliostammbuch eines Kunstfreundes, in das: III, 210.
Forscher, die: III, 187.
Forum des Weibes, das: III, 199.
Fräulein von Arnim, am 2. Mai: II, 56 f.
Freigeisterei der Leidenschaft, siehe Kampf.
Freunde, an die: II, 88, III, 148, Schlußverse. V, 39 bis 40. V, 281.
Freunde, einem, in's Stammbuch: III, 210.
Freundin, einer jungen, in's Stammbuch: II, 73, an wen gerichtet? III, 148, Grundidee. V, 440.
† Freund Kaaz in Subjaco: V, 40 f.
Freundschaft, die: I, 111.
Freund und Feind: III, 202.
Frühling, an den: I, 118.
Führer des Lebens, die: III, 131. III, 160.

G.

Gang nach dem Eisenhammer: III, 322 bis 326.
Gartenkalender, über den, vom Jahr 1795: III. 93 bis 96.
Gebrauch des Chors in der Tragödie, über den: V, 90 bis 104.
Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst: III, 23. III, 91 bis 93, Erläuterung. V, 5, Zeit des ersten Drucks. V, 27, muthmaßliche Veranlassung.
Gefahr ästhetischer Sitten, von der, siehe: Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.
Gefährliche Nachfolge: III, 224.
G. G. (Gelehrte Gesellschaften): III, 224.
Gegenwärtige deutsche Theater, über das: I, 127.
Geheimniß der Reminiscenz, an Laura: I, 113. I, 116.
Geheimniß, das: I, 27. II, 145. III, 268, erklärt. III, 293.

Geisterseher, der: II, 12, Stellung in Schiller's Entwickelung. II, 18 bis 34, Erörterung. IV, 173, eine religiöse Verirrungsgeschichte. IV, 268, mit Mortimer verglichen. IV, 339.
Gelehrter Arbeiter (Philister): III, 190.
Gemeinsames Schicksal: III, 197.
Genialität: III, 189. IV, 181.
Genius, der, (auch Natur und Schule): III, 59. III, 129. III, 142 f. erklärt. IV, 223, Urtheil A. W. Schlegel's. IV, 356, der Genius in der Johanna. V, 253. V, 419.
Genius, der (ein Distichon): III, 189.
Genius mit der umgekehrten Fackel: III, 197.
Geschenk, das: III, 210.
Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen der mittlern und neuern Zeit: II, 8 ff.
Geschichte der Unruhen, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen bis zum Tode Karl's IX: II, 173 bis 176, Erläuterung. III, 109, unbefriedigendes Ende.
Geschichte des Abfalls der Niederlande: II, 11, Veranlassung. II, 61, Hauptarbeit. II, 115, wann erschienen? II, 122 bis 133, Erörterung. II, 185, 187, 189, Vergleichungen mit der Geschichte des dreißigjährigen Kriegs. II, 202. II, 205. II, 210. II, 217. V, 184, Geßler ein zweiter Alba.
Geschichte des dreißigjährigen Kriegs: II, 181 bis 193, Erörterung. II, 208. Churfürst Johann Friedrich. II, 211, 212, 270.
Geschlechter, die: III, 143, erklärt III, 270. IV, 96. IV, 108.
Gesetzgeber, an die: III, 208.
Gesetzgebung des Lykurgus und Solon: II, 164 bis 166.
† Gewissen Lesern: III, 213.
Gewissensskrupel: III, 204.
† Gewöhnliches Schicksal: III, 193.
Glaube, mein: III, 186.
Glocke, siehe Lied von der Glocke.
Glück, das: III, 146, erläutert. III, 266. IV, 371. V, 238. V, 253.
Glück und Weisheit: I, 116.
Göthe, an, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte: IV, 240 bis 246, Erläuterung. V, 283.
† Göttliche, das: III, 188.
Götter Griechenlands, die: II, 79. II, 81 bis 90, Erörterung. IV, 87. IV, 97. IV, 223, Urtheil A. W. Schlegels. IV, 259. V, 394. V, 419.
Grabschrift eines gewissen Physiognomen: I, 103.
Graf Eberhard der Greiner: I, 119.
Graf von Habsburg: IV, 95. V, 243 bis 247, Erklärung.
Griechischer Genius, an Heinrich Meyer in Italien: III, 164.
Griechheit: III, 225.

Größe der Welt: I, 117.
Großmüthige Handlung aus der neuesten Geschichte: I, 129.
Grund, über den, des Vergnügens an tragischen Gegenständen: II, 256. II, 257. II, 303 bis 306, Erläuterung.
Gruppe aus dem Tartarus: I, 117.
Güte und Größe: III, 201.
Gürtel, der: III, 270.
Gunst der Musen: III, 189.
Gunst des Augenblicks: V, 30. V, 37 bis 39, erklärt. V, 241.

H.

Handschuh, der: III, 301 bis 304.
Hektor's Abschied: V, 17.
Herausgeber der Propyläen, siehe An den Herausgeber.
Hermann und Dorothea von Goethe, beurtheilt von Schiller: III, 277. IV, 182 f.
Hero und Leander: V, 11. V, 231 bis 236, Erklärung. V, 242 f.
Herzog von Alba bei einem Frühstück ꝛc.; II, 135.
Historische Memoires: II, 168, im Allgemeinen. II, 178 f., die Aufsätze Schiller's in denselben.
† Hochzeitgedicht auf die Verbindung Henriettens: I, 196. III, 269, eine Vergleichung.
† Hochzeitgedicht an einen Freund: V, 438.
Höchste, das: III, 200. IV, 85.
Hoffnung, die: III, 152 f. IV, 48. V, 297 f. V, 405.
Homeriden, die: III, 226.
Homeruskopf: III, 210.
Horen: II, 290, Plan. III, 6 f., Begründung. III, 7 bis 11, Einladung zur Theilnahme und Anzeige. III, 14, Goethe. III, 19 f., Recensionen der Horen. III, 58, fernere Jahrgänge. III, 279, 283, Horenqual. III, 290, schwaches Ende. V, 370.
Huldigung der Künste: III, 154, einige Verse. V, 33, die sieben Farben. V, 275, Veranlassung. V, 276 bis 283, Erörterung. V, 336. V, 367. V, 392. V, 433.
† Hymne an den Unendlichen: I, 120.

J.

Ideal und das Leben (auch: Reich der Schatten oder der Formen): III, 59. III, 127. III, 129. III, 137 bis 141, Erklärung. III, 207. III, 257, 260. III, 311, Urtheil Humboldt's. IV, 174. IV, 223, Urtheil A. W. Schlegel's. V, 392. V, 409. V, 440.
Ideale, die: I, 10. I, 113. II, 235 f. III, 129, 235. III, 257 bis 263, Erklärung. IV, 108. IV, 245.
Idealische Freiheit, die: III, 200.
Jeremiade: III, 226. III, 232.

Jetzige Generation, die: III, 181. III, 222 f.
Ilias: III, 85. IV, 143.
In das Foliostammbuch 2c., siehe Foliostammbuch 2c.
Inneres und Aeußeres: III, 203.
Johanniter: III, 338. IV, 75 f. V, 391. V, 415.
Iphigenie in Aulis, von Euripides übersetzt: II, 103 bis 107.
Iphigenie von Goethe, beurtheilt von Schiller: IV, 184. V, 14 f.
†Irdisches Bündel: III, 185.
Jungem Freunde, einem, als er sich der Weltweisheit widmete: III, 165.
Jungen Freundin, einer, in's Stammbuch, siehe Freundin.
Jugend, die: III, 196.
Jungfrau von Orleans, Tragödie: IV, 297, anfangs nicht für's Theater. IV, 317 bis 323, Abfassungsgeschichte und Aufführungen. IV, 330, Darstellung in Leipzig. IV, 332 bis 384, Kunstkritik der Tragödie. V, 46 f. V, 92. V, 119. V, 134 f. Aufführung in Lauchstädt. V, 237, mit der „Kassandra" verglichen. V, 238, Stelle aus dem Monolog. V, 378, Vaterländisches. V, 387, Erzbischof. V. 403. V, 415. V, 432.
Jüngling am Bache, der: V, 226. V, 230.

K.

Kabale und Liebe: I, 161, erste Idee. I, 169, Ausarbeitung in Oggersheim. I, 181 bis 196, Beurtheilung. I, 210. I, 227 f. I, 292. IV, 287. V, 91.
Kampf, der (auch: Freigeisterei der Leidenschaft): I, 281 ff., Erklärung. II, 56, III, 293.
Kampf mit dem Drachen: III, 333 bis 339, Erklärung. V, 231. V, 369, V, 415.
Kant und seine Ausleger: III, 224.
Karlos, Don: I, 213, früheste Idee. I, 246 ff. Ausarbeitung der ersten Akte. I, 252, Hauptcharaktere subjektiv. I, 260, Vorlesen des Dramas. I, 279, Vollendung. I, 287 bis 320, Erörterung. IV, 52, eine Stelle. IV, 241, Ausspruch Posa's. IV, 289. IV, 298, für die Bühne verkürzt. IV, 341, Posa. IV, 376, mit Johanna verglichen. V, 129, mit Tell verglichen. V, 211, Unterschied vom Tell. V, 219. V, 391.
Karthago: IV, 77.
Kassandra: V. 236 bis 240. V, 242 f.
Kastraten und Männer, siehe Männerwürde.
Kaufmann, der: IV, 76.
Kind in der Wiege, das: III, 195. IV, 81. V, 173.
Kinder des Hauses, die: Plan eines Schauspiels: V, 290 bis 292.
Kindesmörderin, die: I, 115.
Klage der Ceres: III, 150 f., erläutert. IV, 90. IV, 106. V, 256. V, 420.

Kleinigkeiten (acht Epigramme, von denen das 4., 5. und 6. hier nicht besonders aufgeführt sind): III, 192.
† Klopstock und Wieland: I, 103.
Kolumbus: III, 131. III, 147, erläutert. III, 200.
Korrektheit: III, 191. III, 210.
Kraniche des Ibykus: III, 311 bis 319, erläutert. III, 335. Schluß. V, 259, Grammatisches.
Kritik Schiller's, im Allgemeinen gewürdigt: IV, 189 bis 193.
Kulturhistorische Gedichte: IV, 74 bis 112.
Künstler, die: II, 90 bis 94, Erklärung. II, 112. III, 118. III, 148. III, 249. III, 315. IV, 91. IV, 96. V, 276. V, 278. V, 282. V, 361. V, 392. V, 419 f.
Kunstgriff, der: III, 225.
Kunstschwätzer: III, 193.

L.

Laura am Klavier: I, 112.
Laura-Gedichte im Allgemeinen: I, 111.
† Lehre an den Kunstjünger: III, 191.
Leichenphantasie: I, 115. IV, 297.
† Letzte Zuflucht: III, 187.
Licht und Wärme: III, 152. III, 162. III, 163, V, 239. V, 411.
Licht und Farbe: III, 184.
Liebe und Begierde: III, 201.
Lied an die Freude: I, 274 bis 277. V, 321.
Lied von der Glocke: IV, 74, Chronologisches. IV, 76, eine Stelle. IV, 97 bis 110, Erörterung. IV, 119 f., Aufführung in Weimar. V, 46 f., Kotzebue. V, 259, Grammatisches. V, 277, Anm., das Ilmthal. V, 237, das Unglück. V, 352, Darstellung. V. 369. V, 405. V, 416. V, 428.
Lucinde von Friedrich Schlegel, Ansicht von Schiller über dieselbe: IV, 229.
Lyrische Poesie Schiller's, im Allgemeinen: III, 234 bis 252.

M.

Macbeth von Shakspeare, übersetzt von Schiller: IV, 239. IV, 299 bis 307, Zweck und Kritik der Uebersetzung. IV, 261 ff., Schiller's Notizen bei dessen Aufführung.
Macht des Gesanges: III, 59, III, 144, erklärt. III, 235. III, 249. III, 313. IV, 333. V, 247.
Macht des Weibes: III, 198. III, 269. IV, 260.
Mädchen aus der Fremde, das: III, 145, erklärt. V, 278.
Mädchens Klage, des: III, 339 f. V, 230, mit dem „Jüngling am Bach" verglichen.

Mädchen von Orleans, das (lyrisches Gedicht): III, 246. IV, 246. IV, 383 f., erklärt. V, 11.
Majestas populi: III, 208.
Malthefer, die: III, 280. III, 283. III, 285. IV, 122 bis 124. V, 59. V, 128.
Männerwürde (auch Kastraten und Männer): I, 108.
Mannigfaltigkeit: III, 183.
Maria Stuart, Trauerspiel: I, 213, früheste Idee. IV, 114, Beginn. IV, 118, Fortgang. IV, 125. IV, 239. IV, 248 bis 289, Erörterung der Tragödie. V, 83, Mortimer. V, 92. V, 119, Götter. V, 234, das Geheimniß. V, 370. V, 403. V, 432.
Matthisson's Gedichte, über: II, 289, Veranlassung. II, 299 bis 302, Erläuterung. III, 88, Landschaftsdichtung. III, 119, pomphaftes Ende. III, 128, Verallgemeinerungstheorie.
† Meine Antipathie, siehe Antipathie.
Meister, der: III, 192.
Melancholie, an Laura: I, 113.
Memoiren, siehe historische M.
Menschenfeind, der: I, 285 f.
Menschengesellschaft, etwas über die erste: II, 158 bis 161.
Menschliches Wirken: III, 196.
Menschliches Wissen: III, 166.
† Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache: I, 266.
† Messiade, die: I, 102.
Metaphysiker und die Weltweisen: III, 50, auf Fichte. III, 166.
Metrische Uebersetzungen aus Virgil's Aeneide: I, 239 bis 243.
Minna, an: I, 115. III, 265.
Mittheilung, die: III, 181.
† Monarchen, die schlimmen: I, 107. I, 116.
† Monument Moor's, des Räubers: I, 103 bis 105.
Monologe in Schiller's Dramen: V, 193 f.
† Moral der Pflicht und der Liebe: III, 204.
Moralische Kraft: III, 203.
Moralische Dichter, der: III, 225.
Moralischen Nutzen, über den, ästhetischer Sitten: III, 44 bis 46.
Moralischer und schöner Charakter: III, 203.
Moralischer Schwätzer: III, 204.
Moralisten, an einen: I, 107.
Moralisten, an die: III, 194.
Morgengedanken am Sonntage: I, 42 f.
Morgenphantasie, siehe Flüchtling.
Muse, an die: III, 188.
Musenalmanach: III, 57 f.
Mystiker, an die: III, 186.

N.

Nachahmer: III, 190.
Nadowessische Todtenklage: III, 132. III, 310 f.
Naive und sentimentalische Dichtung, über: III, 23, eine Stelle. III, 61 bis 64, subjektives Motiv dieser Schrift. III, 65 bis 83, Analyse. III, 83 bis 86, Ergänzung aus Schiller's Briefen. III, 86 bis 91, Zusatz. III, 104, Mangel an Plan. III, 111, antithetische Behandlung. III, 65 bis 69, der „Realist“ und „Idealist“ im Wallenstein. IV, 224, Urtheil A. W. Schlegel's. V, 208, Schlüssel für den W. Tell.
Nänie: III, 146. V, 349.
Natur und Schule, siehe der Genius.
Naturforscher und Transcendental-Philosophen: III, 224.
Naturgesetz: III, 191.
Naturkreis: III, 197.
Neffe als Onkel, Lustspiel nach Picard: V, 125.
Nothwendigen Grenzen, über die, beim Gebrauche schöner Formen: III, 22, Stellung im Ganzen. III, 41 bis 44, Erörterung. III, 105, subjektive Beziehung. III, 194. III, 250. III, 259.

O.

Odysseus: III, 146. III, 266.
Othello von Shakspeare, übersetzt von H. Voß: V, 288.

P.

Parabeln, siehe Räthseldichtung.
Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen, nach Picard: V, 123 f. V, 231.
Pariser Polizei, die, ein dramatischer Plan: V, 289 f.
Pathetische, über das: II, 262. II, 325 bis 337, Erläuterung.
† Parzen, an die: I, 114.
Pegasus im Joche: III, 158 f.
Peterskirche: III, 194. V, 360.
† Pest, die: I, 117.
Pflicht für Jeden: III, 180. III, 188. V, 216. V, 336.
Phädra von Racine, Uebersetzung: V, 283 bis 287. V, 318
† Phantasie: III, 189.
Phantasie an Laura: I, 42.
† Philister und Schöngeist: III, 190.
† Philipp der zweite, nach Mercier: II, 12.
† Philosoph und Schwärmer: III, 185.
Philosophen, die: III, 224 f.

† Philosophie der Physiologie, I, 52.
Philosophien, die: III, 186.
Philosophische Egoist, der: III, 165. III, 196.
Philosophische Briefe: I, 45 bis 48, subjektiver Ursprung. I, 110, zwei Gedichte. II, 35 bis 45, Erörterung. II, 54, die schöne Griechin. II, 55, Leidenschaft des Prinzen.
† Philosophisches Gespräch im Geisterseher: II, 45 bis 50. III, 123.
Phönizierinnen des Euripides: II, 107 f. V, 6.
Pilgrim, der: V, 226. V, 229.
Poesie des Lebens: III, 57. III, 140. III, 156, erläutert. III, 366.
Politische Lehre: III, 131. III, 209.
Pompeji und Herkulanum: III, 255 bis 256. V, 360 f.
Proceß und Hinrichtung der Grafen von Egmont und von Hoorn: II, 133.
Prolog im Wallenstein, siehe Wallenstein.
Prosa Schiller's, im Allgemeinen gewürdigt: III, 98 bis 123.
Proselytenmacher, an die: III, 185.
Punschlied: III, 154.
Punschlied, im Norden zu singen: III, 154 f.

Q.

Quelle der Verjüngung: III, 188. III, 264.
† Quellen, die: III, 187.

R.

† Rache der Musen: I, 102.
Räthsel: III, 157 f. und III, 160 f., im Allgemeinen. V, 29 bis 35, die einzelnen Räthsel und Parabeln erklärt und die Gattung gewürdigt.
Räuber, die: I, 9, Pastor Moser. I, 65 bis 87, Erörterung. I, 93 bis 95, Herausgabe. I, 96 bis 99, Theaterbearbeitung. I, 122 bis 124, Aufführung. I, 129, Succes im Publikum und Rückwirkung auf Schiller. I, 135, abermalige Aufführung. I, 163, Absatz im Buchhandel. I, 184, polemische Anspielung. I, 292, negativer Charakter. I, 317, Idee des Schicksals. V, 180, Pferd im Schauspiel.
† Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters: I, 266.
Resignation: I, 21. I, 44. I, 262. I, 281 und 284 f., Erörterung. III, 137. III, 235. V, 178. V, 229. V, 405. V, 440.
Ring des Polykrates: III, 304 bis 310, erklärt. III, 335. IV, 108.
Ritter Toggenburg: III, 319 bis 322.
Romanzen: III, 132, ihr Begriff. Sonst siehe Balladen.
Rousseau: I, 106.

S.

Sämann: III, 205 f.
Sänger der Vorwelt: III, 143 f.
Scenen aus den Phönizierinnen, siehe Phönizierinnen.
Schaubühne, die, als moralische Anstalt betrachtet: I, 234 bis 239, Erörterung. III, 117 f.
Schauspiel, das Schiller'sche, im Allgemeinen, siehe Drama.
† Schema über den Dilettantismus, siehe Dilettantismus.
Schlacht, die: I, 117.
Schlüssel, der: III, 202.
Schöne Individualität: III, 183.
† Schöngeist und schöne Geist: III, 190.
† Schönheit: III, 184.
Schönste Erscheinung: III, 199. IV, 254.
Schwere Verbindung: III, 180. III, 191.
† Seedrama, Plan zu einem: III, 359 f.
Sehnsucht, die: III, 200. V, 11. V, 226. V, 228, Erörterung.
† Selbstrecension der Räuber: I, 126 bis 127. I, 143.
Seeligen Augenblicke, die, an Laura, siehe Entzückung an Laura.
Semele, eine lyrische Operette: I, 119. V, 254.
Sendung Moses: II, 161 bis 163.
Shakspeare's Schatten: III, 226. IV, 245. V, 394.
Siegesfest, das: V, 240 bis 243.
Sonntagskinder: III, 224.
Spaziergang unter den Linden: I, 128.
Spaziergang, der (auch die Elegie): III, 59. III, 96 f., Zusammenhang mit der Vorrede des Gartenkalenders. III, 149, Ende des Gedichts IV, 77 bis 89, Kritik. IV, 92, IV, 94, einzelne Stellen. IV, 107. IV, 109, Vergleichung mit dem Lied von der Glocke. V, 30. V, 209, erster Menschenzustand. V, 256. V, 369.
Spiel des Lebens: III, 207.
Spiel des Schicksals: II, 16.
Spielende Knabe, der: III, 195 f. IV, 81. IV, 107.
Sprache: III, 192.
Sprüche des Konfucius: III, 151. III, 152. III, 164. IV, 120.
† Stammblatt für August von Goethe: V, 317.
† Strengling und Frömmling: III, 204.
† Subjekt: III, 185.
† Systeme, die: III, 187.

T.

† Tagebuch, in das Tagebuch der Schwarzburg: II, 146.
Tanz, der: III, 149 f., erläutert. IV, 106. V, 253.

Tasso von Goethe, beurtheilt von Schiller: IV, 184.
Taucher, der: III, 294 bis 301. III, 335. V, 231.
Tell, siehe Wilhelm T.
† Teufel Amor: I, 166.
Theilung der Erde: III, 158 und 159 f.
Thekla, eine Geisterstimme: IV, 48. IV, 57, 59.
† Theophanie: III, 194.
† Theophagen: III, 204.
† Theoretiker: III, 187.
Thor, das: IV, 76. IV, 79.
† Tod des Themistokles, ein tragischer Plan: V, 289.
† Todte Sprachen: III, 192.
Tonkunst: III, 192. V, 320.
Tragische Kunst, über die: II, 256, aus Vorlesungen entstanden. II, 306 bis 311, Erläuterung. III, 86.
Tragödie, im Allgemeinen, siehe Drama.
Triebfedern, die: III, 185 f.
Triumph der Liebe: I, 110.
Tugend des Weibes: III, 199. III, 269.
Turandot, tragi-komisches Mährchen von Gozzi: V, 22 bis 29.

U.

Uebereinstimmung, die: III, 206.
Uebersicht des Zustandes von Europa zur Zeit des ersten Kreuzzuges: II, 171.
† Unberufenen, die: III, 193.
Universalgeschichte, was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte: II, 120. II, 139, Antrittsrede. II, 156 f., Erörterung.
Universalhistorische Uebersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrich's I., II, 172.
Unsterblichkeit: III, 187. V, 336. V, 406.
Unterschied der Stände: III, 202 f.
Unwandelbare, das: III, 202.

V.

Vater, der: III, 196.
Verbindungsmittel, das: III, 175. III, 181. III, 225.
Verbrecher aus verlorner Ehre: II, 6. II, 13 bis 16, Erörterung. II, 202, 215, historischer Pragmatismus.
Verschiedene Bestimmung: III, 205. IV, 82.
Verschleierte Bild zu Sais: III, 158, erläutert.
† Verschwörung des Bedemer gegen Venedig: II, 9 bis 11 II, 12 bis 16, Erläuterung. IV, 273.
† Verstand: III, 189.
† Versuche, die: III, 187.

Vielwisser, die: III, 195.
Vier Weltalter, die: I, 128. IV, 91. IV, 95 bis 97, Analyse. V, 37. V, 39. V, 247. V, 392. V, 428.
Völkerwanderung, über, Kreuzzüge und Mittelalter: II, 147. II, 168 bis 171.
Vorrede zu dem ersten Theil der merkwürdigen Rechtsfälle nach Pitaval: III, 97.
Vorrede zu der Geschichte des Maltheserordens nach Vertot: II, 176 bis 178.
† Vorwurf an Laura: I, 112.
† Vorzug, der: III, 183.
Votivtafeln: III, 175, Veranlassung. III, 180, Uebersicht. III, 210 f.

W.

† Wahre Grund, der: III, 185.
† Wahrheit: III, 184.
Wahl: III, 191.
Wallenstein, dramatisches Gedicht:
a) Allgemeines und Einzelnes: II, 248, Veranlassung. II, 289, Arbeiten am W. in Schwaben. III, 227. III, 279. III, 281. III, 284 bis 287, Grundcharakter. III, 309, Schicksalslehre. III, 341 bis 351, fernere Verfassungsgeschichte. III, 366 bis 368, deßgleichen. IV, 109, Schicksalslehre. IV, 286, die Episode. V, 91, Thekla mit Beatrice verglichen. V, 92 f. V, 119, Götter im W. V, 129, mit Tell verglichen. V, 163, Max und Melchthal im Tell. V, 165, Max und Rudenz. V, 166, die Schauspiele Wallenstein und Tell. V, 219, „dramatisches Gedicht.“ V, 220, realistische Behandlung. V, 235, Schicksalstheorie. V, 237, das Unglück. V, 254, Metrisches. V, 215 f.
b) Der Prolog: III, 371, Abfassung. III, 372 bis 375, Beurtheilung IV, 96. V, 364.
c) Wallenstein's Lager: I, 189. III, 369 bis 371, Abfassung. III, 372, Aufführung. III, 375 bis 385 Beurtheilung. III, 391 f., „Veruntreuung“ des Manuscripts. V, 371, der erste Küraffier.
d) Die Piccolomini: III, 268. Thekla's Liebe. II, 385 bis 386, Umarbeitung fürs Theater. 390 f., Aufführung. IV, 1 bis 37, Kritik. IV, 199. V, 202. V, 282.
e) Wallenstein's Tod: III, 269. III, 386 bis 389, Umarbeitung fürs Theater. III, 392, deßgleichen. III, 393 f., Aufführung und Absatz. IV, 1 bis 37, Kritik. IV, 231, beurtheilt von Charlotte von Kalb.
† Wallenstein'scher Theaterkrieg: I, 266.
Warbeck, ein projektirtes Schauspiel: V, 54 bis 58. V, 272. V, 292 und 297.
Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte? siehe Universalgeschichte.
† Weg zum Ruhme, der: III, 198.
Weibliches Ideal: III, 199.

